



Temas / Comunicación

HABITAR Y NARRAR

Marita Soto
(coordinadora)

 *eudeba*



Eudeba
Universidad de Buenos Aires

1ª edición: 2014

© 2014

Editorial Universitaria de Buenos Aires
Sociedad de Economía Mixta
Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires
Tel: 4383-8025 / Fax: 4383-2202
www.eudeba.com.ar

Diseño de tapa: Silvina Simondet
Composición general: Eudeba

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

PRÓLOGO

<i>Oscar Steimberg</i>	7
------------------------------	---

LA DIMENSIÓN NARRATIVA DEL HABITAR

Conversaciones sobre el habitar

<i>Marita Soto</i>	11
--------------------------	----

Nuevas legitimidades del relato de realidad (Buenos Aires, 2006-2010).

La crónica de la vida cotidiana

<i>Julián Gorodischer</i>	31
---------------------------------	----

Queda usted invitado a leer... El hospital como escenario cotidiano
de prácticas de lectura placenteras, saludables (e inesperadas)

<i>María José Bórquez</i>	41
---------------------------------	----

Narrativa y vida cotidiana

<i>Darío G. Steimberg</i>	59
---------------------------------	----

VIDA Y MEDIOS

Otras cronotopías de puesta en escena de lo cotidiano. El Nuevo Cine
argentino hecho por mujeres (2000-2010)

<i>Agustina Pérez Rial</i>	71
----------------------------------	----

Formas de lo espectacular televisivo: imágenes, afectos, seducciones

<i>Graciela Varela</i>	91
------------------------------	----

HABITAR Y NARRAR

El diario en el teléfono: las versiones móviles de los periódicos digitales <i>Mariano Zelcer</i>	109
Interfaces de la vida cotidiana mediatizada: figuraciones y estéticas de la cotidianeidad en dispositivos web <i>Fernanda Cappa</i>	131

CONFIGURACIONES DEL VER, DEL MOSTRAR

Visible-comestible <i>Carina Perticone</i>	143
Puertas adentro. Ensayo fotográfico <i>Julieta Steimberg</i>	163

LA CONSTRUCCIÓN DE LO COTIDIANO EN EL ARTE Y LA CRÍTICA

Entre la proximidad y la distancia: relaciones entre arte y vida cotidiana <i>Federico Baeza</i>	179
Espacios, cuerpos y cotidianeidad en la danza <i>Nora Mezzano</i>	197
<i>El hábito</i> . Performance transpositiva. Del campo científico al escénico <i>Marisa Hernández</i>	215
Tramas urbanas, experiencias cotidianas. Formas del teatro actual <i>María Fernanda Pinta</i>	227
Arte, crítica y cotidianeidad (o la dimensión política de la crítica de arte destinada a públicos masivos) <i>Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris</i>	241



Prólogo

OSCAR STEIMBERG

La atención a las producciones de sentido que nos interpelan desde cada insistir de lo cotidiano ha crecido, en las últimas décadas, tanto en los campos de la investigación social como en los de las búsquedas asociadas al diseño del entorno o a la indagación de los momentos y formas de la experiencia estética. Se trata de la atención a lo que en cada día se dispone, se ordena, se mira, se muestra, se oculta en distintos espacios y tiempos de la cotidianeidad; también, de la atención a los modos de contarlo, dibujarlo, filmarlo, actuarlo. En cada espacio destinado a los intercambios o las soledades del día, algo se dice o se implica acerca de un estar o de una acción. Por dentro y por fuera, toda vivienda, pero también todo espacio de trabajo o encuentro, narra algo, así sea prometiendo operatorias de acceso, ya desde la puerta o el frente, o sugiriendo usos que reabrirán secuencias de trabajo o descanso, de conversación o silencio.

Se sabe que, sin relatos de referencia, no hay sentidos del mundo, y que de la aceptación o el rechazo de la convocación de diferentes haceres ejemplares dependerán en parte las posibilidades de inclusión o exclusión, de articulación o desarticulación de cada insistencia de estilo. Los relatos que se convocan o reformulan en distintos espacios y momentos del habitar (a través de la insistencia explicitada en proceder orientados a la consecución de valores que deberían buscarse, lograrse, defenderse) son los que idealmente aseguran la pertinencia de las ambientaciones, los equipamientos, las aperturas y cierres de la circulación. Por supuesto, esos valores solo se explicitarán en principio en relación con objetivos funcionales, definidos a partir de las más elementales necesidades corporales y relacionales; pero

en cada caso se terminará mostrando –el discurso de la vida cotidiana siempre lo ha mostrado- el procesamiento ambicioso de una historia y de una contemporaneidad.

Porque en todo espacio habitacional toman la escena los cuidados disposicionales y presentativos que dan cuenta de la espera permanente de una instancia social y conversacional. Y los trabajos de diseño y ornato a que obligan los esfuerzos de sublimación demandados por las indecibles privacidades de la cotidianeidad.

Junto a sus efectos de relato, esas interpelaciones despliegan así ante el visitante las poéticas de su construcción. Y es sobre esos relatos y esas poéticas de la cotidianeidad que se ha trabajado en los diferentes momentos e instancias de la investigación sobre la que se informa en este libro; a través, también, de su puesta en fase con la bibliografía siempre creciente conformada por los aportes a una temática que hoy cuesta aceptar que haya tardado tanto en extenderse.

Y forma parte de la propuesta la articulación entre las entradas y procedimientos analíticos en uso, con sus recursos de escritura y representación, con los de los objetos de indagación elegidos, también diversos ya que la cotidianeidad que intenta circunscribirse es tanto la que se representa y percibe en la disposición de los espacios de habitación y uso como la que insiste en configuraciones visuales, estables también en la cotidianeidad, como las de las presentaciones de los alimentos, las de las construcciones escénicas de los medios cuando tematizan las reiteraciones del día a día, o las de los discursos críticos que describen o clasifican esas focalizaciones de lo cotidiano en los géneros de la información o en los de la ficción y la no ficción.

En el recorrido de los objetos de esta investigación se pone una vez más de manifiesto que en cada circunscripción de los problemas del habitar no puede dejarse de dar cuenta de la búsqueda de una nueva puesta en fase en relación con las otras interrogaciones en curso; con las otras redefiniciones de objetos y prácticas necesariamente presentes en cada postulación de continuidades y rupturas. Las que se establecen, en la sucesión de los textos que siguen, entre los términos del entrar y el salir, del mostrar y el cubrir, del narrar y el callar de la cotidianeidad, presentes en ella desde siempre pero ahora con los efectos de los cambios de lenguaje y dispositivo que irrumpen en lo íntimo, lo privado y lo público, y los cambios consiguientes en la acción y la definición de los sujetos del discurso; con la explicitación –real o aparente- de la pluralidad de los motivos del entrar y salir de lo cotidiano.

En tiempos en que, en esos tránsitos, las búsquedas estéticas en el espacio inmediato y en sus registros en la palabra y el gesto alcanzaron la posibilidad de una puesta en escena permanente, tanto en la pantalla mediática como en la digital. Con los efectos, entonces, inmediatamente políticos de toda circulación de sentido que no puede ocultar sus búsquedas de inclusión y confrontación.

Oscar Steimberg
Febrero de 2015



La dimensión narrativa del habitar



Conversaciones sobre el habitar*

MARITA SOTO

“Es la temporalidad del *bricoleur*, la temporalidad de los restos, ‘sobras y trozos’, (*odds and ends*), con fragmentos, suturando o sin suturar, con lo que tiene, con lo que adquiere, con lo que hereda, con lo que busca o con lo que encuentra. Es el permanente presente de la yuxtaposición de los pasados que solo se recuperan a través de los dispositivos narrativos cotidianos.”

La puesta en escena de todos los días.

“Entré una mañana y era espectacular. Vi el balcón con un living [en lugar de un living con un balcón].”

Entrevista a Sanyú, 2011.

“Tocamos el timbre y cuando la dueña abre la puerta veo el fondo verde del jardín y pienso: esta es nuestra casa.”

Entrevista a Claire, 2010.

“(…) la pregunta por el ser del yo se contesta narrando una historia, contando una vida. Podemos saber –en efecto– lo que es el hombre atendiendo a la secuencia narrativa de su vida.”

Manuel Maceiras en la presentación de la edición española de *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur.

* El texto que sigue es una versión revisada de la comunicación presentada en colaboración con Oscar Steimberg en el 10° Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (AISV) en Buenos Aires, del 4 al 8 de septiembre de 2012, en la que se analizan las entrevistas y las sesiones grupales realizadas en el marco de la investigación descripta más adelante en la nota 8.

Construir un relato significa configurar una temporalidad en la palabra o la imagen, modelar una forma secuencial –aunque la secuencia desaparezca o sea traicionada– en la que las piezas del todo se conectan necesariamente, por alguna lógica que las hace narrativamente inteligibles. A partir de la nueva configuración se transita¹ de un estado a otro, de una elección a una realización, de una búsqueda al encuentro o al desencuentro de algo o alguien. Los acontecimientos se presentan en relación con su lugar en la trama² y es allí donde adquieren su singularidad: la promesa narrativa modela las vivencias dando lugar a una discursividad amable y, si no, al menos aprehensible.

Mabel Tassara³ –en “El relato en la cultura y los medios” –, cuando repasa la presencia decisiva de las formas narrativas en tanto que conforman la experiencia vivida, recupera lo dicho por André Jolles⁴ en relación con las “formas simples”:

Este autor estudia ciertas formas que se producen en el lenguaje, que surgen del trabajo colectivo y anónimo del pueblo sobre el lenguaje, sin intervención de un “autor”. En esas “formas simples”, Jolles encuentra los “gestos verbales”, o “ademanos lingüísticos”, que serían “el lugar en que ciertos hechos vividos se han cristalizado en un cierto modo bajo la acción de una cierta mentalidad, y al mismo tiempo el lugar en que esta mentalidad produce, crea y significa los hechos vividos”.

1. El concepto de tránsito abre entonces la reflexión hacia la consideración del pasado como memoria y al futuro como espera (huella e imagen). San Agustín, ante la pregunta acerca de dónde están el pasado y el futuro, concluirá que están en el presente: la memoria, como huella y la espera como imagen; por lo tanto, existen siempre en el presente. Formula entonces: “Habría que decir que los tiempos son tres: presente de (de) las cosas pasadas, presente de (de) las cosas presentes, presente de (de) las cosas futuras”. San Agustín en (Ricoeur [1985] 1995:50).

2. “La trama es mediadora por tres razones al menos. En primer lugar, media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo. A este respecto se puede decir equivalentemente que extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o de incidentes (los pragmata de Aristóteles) o que transforma estos acontecimientos o incidentes en una historia. Las dos relaciones recíprocas expresadas por el *de* y por el *en* caracterizan la intriga como mediación entre acontecimientos e historia narrada. En consecuencia, un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular. Recibe su definición de su contribución al desarrollo de la trama”. (Ricoeur [1985] 1995:131-132)

3. Mabel Tassara (1999) “El relato en la cultura y los medios”, material de circulación interna en la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

4. André Jolles (1972) *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, en Tassara, Mabel, *ibidem*, p. 3.

De esta manera, “bajo la acción de una cierta mentalidad”, el juego de idas y vueltas entre acontecimientos y formas discursivas, en el que se diluye y naturaliza el proceso de “poner en relato”, retorna en la palabra de todos los días como una de las modalidades que puede adoptar en la experiencia,⁵ aquella que se relaciona con la sutura, con la reparación de la vida cotidiana tomada en su conjunto, cuando se atiende a la heterogeneidad de las acciones, de los movimientos y de las prácticas que se incluyen en ella.

Decíamos también en otro trabajo que: “Cuando se retoma la idea de la puesta en marcha de los procesos narrativos por parte de los individuos como el esfuerzo –a veces insuficiente– para dar sentido o reparar o conectar lo extraño, lo gratuito o lo inconexo” (Parret: 1995) –y se puede agregar: lo intensamente repetido– es posible pensar que las operaciones de renovación (opuestas a las de repetición), como gestos ampulosos o contenidos, colaboran con los programas narrativos, permiten contar...”.⁶ (Soto: 2008).

Nos hemos propuesto encontrar el “núcleo adámico”⁷ en los relatos, al que se pliegan distintas formaciones y niveles de organización: del orden de las acciones y sus protagonistas, del orden simbólico y una jerarquía de valores, del orden de los indicios de carácter, personalidad o paisajístico-ambientales.

1. Memoria de un proyecto⁸

Un objeto poderoso o sugerente, algún mueble que conserva el rastro de un momento festivo, el patio evocador, la vista acostumbrada por la ventana, la familiaridad con el vecindario y sus vecinos. Las narrativas cotidianas nos abren la puerta –literalmente– a un universo de objetos, personajes y situaciones que nos detienen en las trayectorias estéticas.

Cuando comenzamos la búsqueda de las puestas en escena en la vida cotidiana nos propusimos describir, como primer acercamiento,

5. Nos centramos en este aspecto de la actividad narrativa cotidiana, diferente del que abre la reflexión de Darío Steinberg, capítulo incluido en este volumen.

6. Marita Soto (2014), *La puesta en escena de todos los días. Estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Eudeba. [Texto original 2008].

7. Roland Barthes (1973), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

8. A partir de los objetivos propuestos en relación con la clasificación de un conjunto de prácticas estéticas en la cotidianeidad primero, y con la recolección y análisis de las narrativas de los actores sociales involucrados en un momento posterior, se diseñaron distintas etapas de investigación que hemos sintetizado en el siguiente gráfico:

el funcionamiento de un conjunto de prácticas singulares dentro del espacio privado, solo observables en tanto resultados marcados en dicho ámbito. Luego, decidimos escuchar a aquellos que viven en esos espacios y los modelan para habitarlos. Tratamos aquí de sintetizar los relatos de los protagonistas acerca de experiencias estéticas de todos los días.⁹

Metodología			Habitar y Narrar. M. Soto y O. Steimberg		
1	Registro observacional	Observación de espacios cotidianos y relevamiento fotográfico (ensayo)	<ul style="list-style-type: none"> • 10 hogares de clase media • 2 mudanzas- 2 hogares clase media alta, con alto consumo cultural, en uno de los cuales se desarrollan actividades artísticas. • 1 clase media alta, con consumo cultural medio, sin desarrollo de actividad artística • 1 hogar perteneciente a clases populares sin actividad artística • Ensayo fotográfico de la Villa La Cárceva • Ensayo sobre "mobiliario urbano" 		
2	Registro narrativo	Entrevistas <i>in situ</i>	21 entrevistas en profundidad		
3	Focus groups		NSE	Edad	Cantidad
			C1	25 – 30	1
			C1	35 – 45	1
			C1	50 o más	1
			C2/C3	25 – 30	1
			C2/C3	35 – 45	1
			C2/C3	50 o más	1
			D1	25 – 35	1
			D1	35 – 45	1
			D1	50 o más	1
			Total		9

Figura 1. Las diferentes etapas de la investigación sobre prácticas estéticas de la vida cotidiana fueron realizadas entre 2005 y 2012 en CABA y GBA.

9. Resultados de la Etapa 1: Las observaciones permitieron relevar, registrar y clasificar cuatro niveles de experiencias estéticas. Los niveles se organizaron a partir de los tipos de intertextualidad desarrollados en cada uno de ellos. Por ejemplo, para el Nivel 1, observamos: *Separar*: atiende a la sintaxis (tanto de los espacios como de las superficies u objetos) y se presenta como delimitación de zonas o funciones diferenciadas. *Iluminar*: en el sentido elemental en el que se trabaja en este nivel no se trata de una estrategia compositiva sino de la operación que hace que los objetos y el espacio se hagan perceptibles, que aparezcan y se vean. *Colocar* (o yuxtaponer): se trata de una operación que recae sobre los objetos en relación con ellos mismos, con las superficies y con el espacio en el que se ubican. Se trata de puntuar, poner, ubicar. *Colorear*: se trata de la distribución del color en el espacio, superficies y objetos de la vida cotidiana. Los siguientes niveles articulan más de un nivel de operaciones y un mayor grado de complejidad intertextual. Los resultados provenientes de la Etapa 2 (a partir de la ampliación de la muestra para registrar las narrativas de los entrevistados) permitieron organizar los relatos de los actores sociales involucrados. De manera sucinta señalamos: 1) la importancia que adquiere la elección del espacio para vivir, 2) la atención puesta en características tales como la luz (campo operacional de suma importancia descripta en la primera etapa en 2 niveles de distinta complejidad (1. iluminar: hacer que las cosas sean visibles <operaciones estéticas 1> y 2. iluminar: usar la luz en términos compositivos), 3) la intervención de variables sinestésicas (búsqueda de la frescura, del aire, de una cierta temperatura), 4) la valoración de las relaciones con el entorno (sociales y paisajísticos), 5) la construcción de rincones propios dentro del hogar en los que se encuentra especial placer: se pasa momentos en ellos pero también se los mira (la biblioteca, la sala de estar, un sillón, una composición). Los entrevistados privilegiaron tanto la búsqueda de detalles como la de fragmentos y aún de vistas generales (una perspectiva del espacio) para la contemplación de rasgos aspectuales, 6) los objetos pueblan estos espacios cotidianos con distintos funcionamientos:

2. La *vida-relato*: construcción y compensación

El término *vida-relato* remite aquí a la formulación de Herman Parret: “Así como la vida no es anterior a la *vida-relato*, el relato tampoco le es posterior. Sobre todo, las temporalidades de lo cotidiano son desgarradoras: en la *vida-relato*, el tiempo es enunciado al mismo tiempo que enunciativo”. (Parret 1995:133).

La exploración en las narrativas de los entrevistados fue una bisagra entre las etapas de observación y registro de los ámbitos cotidianos –relevamiento y clasificación de prácticas estéticas– y la realización de las sesiones grupales: se trata de la inclusión de un conjunto de voces sociales en el tratamiento de la temática. Los relatos contruidos por los entrevistados se centran en dos cuestiones principales: la primera se refiere a la historia de la búsqueda y elección de la casa que habitan, señalando los obstáculos, las decisiones, los consensos que las signaron; la segunda, en cambio, se relaciona con la circunscripción de un conjunto de preferencias de gusto o de estilo relacionadas con la preparación, el arreglo –la puesta– de cada espacio. A partir de la primera pregunta sobre la experiencia de búsqueda del espacio para vivir, el contar es acompañado por la descripción de estados de ánimo, sensaciones afectivas, evocaciones anecdóticas, creándose, en paralelo con los acontecimientos, un perfil que deja entrever el sujeto¹⁰ de esa historia. Las configuraciones narrativas de las respuestas organizan los acontecimientos y las experiencias, secuencialmente a veces, siguiendo un paso a paso temporal, mientras que en otros casos la detención en las sensaciones o los comentarios afectivos escande la temporalidad. Por momentos emerge algún pasado rememorado (la infancia, un momento particular, una transformación) o, por una suerte de secundarización de la variable temporal, se despliega una descripción de rasgos de carácter o personalidad o situación que opaca la importancia de los acontecimientos. Se trata de relatos precisos, con detalles, situados en un espacio, un paisaje o una escena. Los entrevistados recuerdan de manera nítida los motivos que los llevaron a buscar una vivienda, sea como primera casa o por alguna

objetos recuerdo, objetos memoria (tanto de acontecimientos como de personas), objetos con valor afectivo, objetos con valor estético, objetos funcionales, objetos decorativos. Aun cuando se trate de distintos funcionamientos (más o menos afectivos) los entrevistados manifestaron que en todos los casos hay una apreciación estética.

10. Nos referimos a la dimensión enunciativa; por lo tanto se trata del sujeto urdido o tramado en la narración.

mudanza particular (el momento de la constitución de la pareja, la necesidad de mayor espacio por la llegada de un hijo, un cambio laboral) y enhebran los hechos a partir de esa direccionalidad.

El “encuentro” con el lugar (ese instante o momento) presenta, entre sus rasgos distintivos, el estético, es decir la manifestación de un régimen atencional, en el presente (aquí y ahora) en el que se focaliza el carácter aspectual del fenómeno (Genette¹¹ [1997] 2000:15) o, como lo plantea Rancière (2005), implica la interrupción de un *sensorium* particular en un espacio-tiempo determinado, con su forma particular de existencia.

Dicho a la manera de Schaeffer, en la que reintroduce el sentimiento de un sujeto por su objeto, se recupera la dimensión placentera ya que “el placer es la condición para que una obra pueda cumplir una función (cualquiera que sea) como objeto estético” (Schaeffer 1999:476).

Parece haber una vista –no la totalidad–, que en parte actúa como detalle o fragmento según el caso, del espacio que guía la decisión: el balcón, el jardín... No parecen estar vinculadas necesariamente a una decisión funcional. Esa vista condensa sugerencias, proyectos o evocaciones en los que se visualiza algo del pasado y del futuro. No descartamos las otras funciones que están interviniendo en la valoración de ese encuentro, solo señalamos que en el relato construido hay un momento de suspensión de las variables utilitarias y las razones funcionales para dar paso a la instantaneidad del sentimiento de placer originado en un conjunto de atributos estéticos.

Podemos pensar que no todos los entrevistados ponen en escena, de manera consciente, una estética narrativa aunque la desplieguen de hecho. En algunos casos crean una escena íntima, un ambiente que se cierra sobre sí mismo, articulando modulaciones y matices de la voz. Como efecto enunciativo se construye la complicidad con el entrevistador y la entrevista parece acercarse por momentos a la decisión de contar un secreto o compartir una confesión. Un discurso persuasivo atraviesa los relatos, especialmente en los de las clases medias, en el que se presentan las decisiones estilísticas como verdades discursivas consensuadas; de esa manera el *gusto* se transforma en el núcleo de la organización narrativa y las determinaciones del estilo marcan el relato de la búsqueda.

Intentaremos hacer una primera clasificación. Dentro del repertorio de configuraciones narrativas relevadas, nos encontramos, por ejemplo, con

11. Genette denomina aspectual a las características de un objeto que se ponen en juego en la relación estética, *aquí y ahora*.

relatos del hacer, en los que el núcleo germinal¹² se compone por aquello que se ha hecho, realizado, logrado: un espacio nuevo surge a partir de la transformación (*aquí había una terraza*) o de lo que no era y ahora es (*levantamos esta pared*). Si consideramos el relato separadamente de la visión de la casa podría pensarse tanto en una vivienda modesta como en otra de posibilidades más elevadas. El énfasis está puesto en lo que se hizo y en la circunstancia de que aquello que se hizo fue el resultado de las acciones de los protagonistas. La acción y los agentes toman la escena. El relato del “hacer”, del “construir”, en el que se acentúa que de la nada surgió un nuevo espacio parece autonomizarse del tipo devivienda y, de manera general, podríamos decir que se hace autónomo en relación con el resultado de las operaciones realizadas.

La puerta la hicimos nosotros.... Nosotros colocamos el piso (Jacqueline y Leandro).

Una variante de esta modalidad narrativa la constituye el *relato de la duración*, del “paso a paso”, del seguimiento del camino, del proceso.

Primero tuve que terminar de pagarlo, no lo compré todo al contado, lo terminé de pagar y lo refaccioné, lo fui modernizando. Tiene dos baños, hice los baños, no, primero hice la cocina, después hice... tiene un baño grande y un baño chiquito, después cambié el piso acá. Viste, como hacemos todos, primero lo pagamos y después lo vamos a arreglar, bah, primero me arreglé como estaba, faltaba pintar... (Nora)

Otro tipo de relato es aquel que se configura a partir de la *recuperación de un lugar*. La búsqueda puede orientarse hacia el retorno a algún lugar de la infancia o al de un pasado querido y añorado. Consideramos dentro de esta tipología a aquellas formas narrativas en las que la decisión se vincula con habitar espacios que garanticen un cierto tipo de socialidad y de conexión con los otros: el barrio tranquilo, la solidaridad de los vecinos, el sentimiento de acompañamiento y pertenencia. La experiencia proyecta en el espacio buscado los valores de la convivencia deseada. Como variante

12. Tomamos el concepto de Cesare Segre para diferenciar distintos comportamientos discursivos de las unidades temáticas. Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

de la búsqueda de recuperación de un lugar, encontramos también aquella que se vincula con sentimientos y con el reencuentro con un estilo de vida apropiado para una personalidad. Una entrevistada, por ejemplo, confesaba que más que elegir y comprar un departamento adquirió “una ventana y un jardín” en el que no se escuchaban los ruidos de la ciudad; su casa se estructura a la manera de un corredor que conduce hacia “un pedacito de naturaleza”.

(...) quería ir bien lejos, (...) quería ir a vivir a un lugar donde no tuviera a nadie en 100 km a la redonda (...) y en realidad lo elegí más que nada porque no parece que estuvieras en Buenos Aires. Acá no escuchás colectivos, acá no escuchás colectivos, no escuchás ambulancias (...) pareciera que estás en el campo...

Observamos entonces que un aspecto estético complementario es el que aporta el afuera, ofreciendo en un paisaje exterior el ambiente en el que está inmerso el espacio privado, sea este urbano o no. Las vistas elegidas desde las aberturas de la casa, el cuidado de jardines y plantas –genéricamente, el verde–, el arreglo de los balcones, la presencia de las flores, entre otros rasgos diferenciadores del diseño de los espacios, traen un fragmento o un detalle del entorno cuando se intenta remitir a la naturaleza.

(...) es como querer recuperar aquello por lo cual me gusta tanto esta casa, que era toda la vivencia de un montón de chicos y de gente joven... las fiestas todo el tiempo... acá hubo de todo: bautismos, casamientos, aniversarios, cumpleaños... fiestas de todo tipo y con el tiempo todo eso se fue perdiendo, pero... por ahí la idea es esa [la de tener plantas], a ver si podemos imbuir un poquito de ese espíritu, traerlo, en algún lado debe estar (...)

La preocupación por el entorno, es decir, la mirada comprensiva sobre la experiencia estética cotidiana a partir de los rasgos ambientales viene ocupando un lugar cada vez mayor en las investigaciones sobre el tema. A partir del trabajo de autores como Arnold Berleant o Allen Carlson se incorporan como objeto de estudio distintos fenómenos presentes en la vida de todos los días: la conocida caminata al trabajo, la naturaleza del tiempo –meteorológico–, los aromas de un parque –flores, césped–, los colores de un fragmento de arquitectura. Esas nuevas observaciones se

desarrollan a la manera de un desprendimiento de lo que ha sido definido tradicionalmente como el área de la belleza natural, opuesta, en la teoría estética, al territorio del arte.

Dice Tom Leddy, a propósito de las investigaciones de Berleant sobre el tema:

Berleant recognizes that environmental aesthetics was originally focused on the natural environment, but wishes to expand it to include the aesthetics of everyday life. Thus, he informs us that environmental aesthetics will deal “how to engage with prosaic landscapes of home, work, local travel, and recreation”.¹³

Teniendo en cuenta estas perspectivas sobre lo que podríamos llamar la estética ambiental, un conjunto de manifestaciones de los entrevistados acerca de ciertos elementos pregnantes en la búsqueda de los espacios para vivir nos permiten dialogar e introducir determinados rasgos del exterior en la caracterización del interior de los hogares. En el caso antes citado, las plantas representan, además del vínculo con el pasado evocado y querido, la “vida” y la “alegría” que pueden transmitirse al ámbito cotidiano. La inclusión de un paisaje externo incide en la valoración del lugar elegido para vivir no solo porque abre la posibilidad contemplativa de rasgos visuales –inclusive audiovisuales–¹⁴ sino también porque se superpone una perspectiva pasional-sinestésica que involucra sensaciones corporales y entrecruzamientos de estímulos perceptuales diversos: la luminosidad singular de un balcón promete frescura o la textura colorida de un muro deviene cálida y envolvente.

A mí [lo que más me gustó] fue la luz y el balcón (Verónica).

Mirar afuera, mirar el cielo (Alicia).

Tocamos el timbre y cuando la dueña abre la puerta veo el fondo verde del jardín y pienso: esta es nuestra casa. (Claire).

Me gustó porque todos los ambientes tenían una medida razonable y una vista muy linda. Sobre todo porque se ve el río (Belén).

13. Arnold Berleant (1997) *Living in the landscape: Towards an Aesthetics of Environment*, Lawrence, Kans. University of Kansas Press citado en “The nature of everyday aesthetics” de Tom Leddy (2005) *The aesthetics of everyday life*, New York, Columbia University Press.

14. La referencia a los sonidos en la vida cotidiana abre un capítulo nuevo en el que seguiremos trabajando. Hasta aquí podemos decir que la entrada –a veces invasión– de los ruidos, la música, la palabra de los otros –y asociado con estos– la comodidad o incomodidad, el gusto o no, completan los rasgos estéticos atribuibles a un espacio.

Lo que tenía esta casa, por lo que la elegí, es como se veía el cielo en el patio, el contraste del turquesa con el cielo (Gisela).

Dentro de las sensaciones merece un tratamiento diferenciado el que se relaciona con el paso del tiempo y las estaciones. Los lugares que muestran indicios de esos pasajes son valorados por algunos de los entrevistados.

Ahora, como es otoño, descubrí que entra un rayo de sol en el dormitorio y llega hasta la salita... y eso me resulta placentero, esos juegos de luces. Para mí hay indicios de la estación y eso es atractivo (María).

El crecimiento de los árboles... cubrirse de hojas o perderlas señalan cambios en la temperatura, en la tibieza o calidez de un momento del año (Gisela).

Cercanos a este tipo de relación espacial, pero alejado de la “belleza natural”, hemos encontrado relatos en los que el núcleo lo constituye el gusto por el entorno como una forma de estar en el mundo, una forma de conexión transferida como valor a una determinada vista urbana, un fragmento de la ciudad o unos perfiles arquitectónicos. Desde una posición de *flâneur* contemporáneo miran, caminan, se dejan llevar por esa imagen facetada.

Para un lado tenía la cúpula del Congreso y para el otro la casa Rosada... me encanta la avenida de Mayo (...) salí [al balcón] y vi la cúpula del Barolo y dije ¡qué lindo!

Me encantaría un jardín, pero no me iría lejos, soy urbana (...) me gusta salir a caminar, no viviría en un barrio cerrado... no es el ámbito para criar a los hijos (...)

Miro mucho desde mi cuarto y desde la ventana de la cocina... miro mucho el árbol que planté... Me gustan las ventanas (...) (María José).

En estas búsquedas de equilibrio o armonía en relación con el espacio exterior, no podemos dejar de preguntarnos por lo que ese vínculo garantiza en términos de pertenencia social: la amabilidad atribuida al paisaje resulta de una comodidad que proviene de un emplazamiento conocido, homogéneo y previsible. En algunos casos, la pregunta por el valor adjudicado al territorio –barrio, calle, zona– fue comprendida desde la pertenencia

socio-económica –y no solo ideológica o de gusto– y se evaluó el aspecto protectivo de los “vecinos” y la seguridad del entorno como bien.

Hemos clasificado otros núcleos narrativos que no desarrollaremos aquí pero que creemos indispensable enumerar para dejar planteada la diversidad estilística y temática cuando se trata de contar la vivencia de la búsqueda del lugar (¿un escenario?) en que se desarrollará la vida cotidiana futura. Contado desde el presente conserva, de todas formas, el tono afectivo de la promesa o la esperanza. En algunos casos se trata del encuentro rápido de la casa o el departamento, de tal manera que la organización narrativa tiende a mostrar la resolución directa, exitosa, fácil, práctica (*la vi, me gustó y la señé*), conclusiva y eficiente; en otros, los relatos siguen las determinaciones de gusto –lo traído de otro lugar especialmente o lo hecho a medida forman parte del repertorio de motivos temáticos– o se organizan en torno a la pérdida. Y en los de tonalidad *mágica* interviene la buena fortuna para la realización de un sueño o de un deseo. Podemos aventurarnos a articular los relatos del éxito en la búsqueda-encuentro del espacio para vivir, con una modalidad enunciativa registrada en parte de los entrevistados: es aquella en la que el plan o proyecto organiza las acciones y el relato. Se trata de sujetos que deciden previamente, que saben lo que quieren y que han imaginado –a veces con mucho detalle– dónde y cómo será el lugar habitable–. La modalidad de visualización a futuro, en general, ha sido acompañada por otro hábito singular, el de mirar y contemplar sus espacios de manera permanente. La contemplación no solo significa disfrutar sino que también se trata de una práctica que permite imaginar y diseñar las transformaciones. Se trata de enunciados que indican un pasaje hacia el futuro y un enunciador siempre alerta.

Nos detendremos un momento en los relatos que se centran en la herencia. En el caso del legado de una casa que ha sido el espacio de reunión (*acá hubo de todo; bautismos, casamientos, aniversarios, cumpleaños... fiestas de todo tipo*) de varias generaciones de una familia, se valorizan la historia, la tradición y la preservación de una memoria común *para una pequeña comunidad*. Sin embargo, *en lo heredado* se manifiesta *potencialmente* el aspecto conflictivo que haría que ese legado *pudiera* transformarse en opresivo. Lo mismo ocurre con los muebles y objetos recibidos. Dicho y no dicho, dicho de manera atenuada o enfática, en los legados o las herencias siempre aparece el peligro de la pérdida de la libertad para poner en escena el propio gusto y el riesgo de que *esas continuidades* determinen –*¿definitivamente?*– las características del espacio cotidiano. Como si el riesgo permaneciera, en

los relatos se acentúa el hecho de que lo heredado fue elegido dentro de un conjunto *mayor* de posibilidades, que no se trató de una imposición y que no se constituirá en un obstáculo para lograr el bienestar.

Me encanta ese reloj, el reloj de un buque, un ojo de buey, el reloj de un buque de verdad. Porque me lo regaló mi papá y lo tenía en mi dormitorio de soltera, me lo traje y mi marido le hizo poner la base de madera, la hizo hacer en donde compramos los muebles para que coincida con el estilo. Ese reloj me encantaba, ahora que lo estoy viendo está parado, le tengo que dar cuerda... (Se levanta, va a buscar en un cajón la llave del reloj). Es a cuerda y tiene un secreto, le tenés que dar tres vueltas porque si le das más se pasa de rosca y se traba. Eso me encanta (María José).

El ejemplo citado trae una solución amable para incorporar ese objeto del pasado a una cotidianeidad actual ya que la posibilidad de conservar el regalo solo necesita un enmarcado estilístico que lo adecua al gusto de los moradores.

El mundo de los objetos: extraños personajes en el escenario cotidiano

Los objetos se revelan como personajes decisivos a la hora de caracterizar un espacio o encontrar los rasgos del estilo de un lugar. Cuando nos referimos a los objetos, el tratamiento del tema puede abrirse en dos dimensiones: una es en la posición de reconocimiento,¹⁵ se trata de lo que ocurre para un observador que trata de describir o reflexionar a partir de los objetos cuando estos se encuentran “puestos en escena” y contribuyen a la configuración del ambiente. Ubicados en el espacio parecen esculpirlo; a través de su singularidad ambientan la escena, en el sentido de la creación de una atmósfera determinada, de sensaciones corporales, de sentimientos; de este modo, proyectan una identidad al espacio ya que actúan como vectores de estilo. Así, puestos en escena se independizan de los programas narrativos en producción.

15. Los conceptos *producción* y *reconocimiento* han sido tomados de las definiciones de Eliseo Verón (1987) cuando explica los fenómenos de circulación discursiva en *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

Los “programa narrativos” ocultos, metarrelatos en relación con lo que aparece trabajan en *producción*. En *reconocimiento*, los objetos se transforman en detalle estético desplegado en un presente permanente y la conexión narrativa con el pasado enmudece. Cuando los relatos se reanudan, lo hacen en otros discursos: en los dichos, en las historias que se cuentan, en las anécdotas... La irrupción del pasado conecta estos objetos en otro nivel, entre ellos en la instancia de producción. Cuando Money (2007) clasifica los objetos de la vida cotidiana los reinserta en un contexto significativo en el que se recupera la dimensión temporal a partir de los relatos de los entrevistados. Cuando la mirada se detiene en la recuperación del pasado de los fragmentos en las producciones narrativas, aquellos se presentan con la capacidad de la cortesía hacia los otros, el recuerdo o la conmemoración.¹⁶

La otra dimensión es la presente en la narrativa de los actores cuando se devela el rol y el funcionamiento de esos objetos en la historia de los protagonistas.

La presencia de los objetos¹⁷ suele incorporarse en las narrativas como un elemento potente, con la fuerza que le otorga el hecho de traer consigo núcleos situacionales que conservan y condensan lo vivido. Y, al mismo tiempo, algunos objetos parecen garantizar la continuidad, la permanencia, el reaseguro de la reiteración de momentos clave de la cotidianidad.

En un trabajo anterior ensayábamos una tipología¹⁸ teniendo en cuenta que “los objetos son vehículos de tematizaciones y representaciones (...) intensas. Como planteaba Barthes, existe un lenguaje de los objetos” que expresa, entre otras dimensiones significativas, una gran capacidad evocadora. En “Puesta en escena y *performance* cotidianas” los clasificábamos en: a) objeto-testimonio (función testigo de un momento o estado de ánimo de la vida de sus dueños); b) objeto-personaje (función actancial que delimita un accionar que le es propio); c) objeto estético propiamente dicho (función

16. Annemarie Money (2007) “Material Culture and the Living Room. The appropriations and use of goods in everyday life”, en Soto (2009).

17. La operación de yuxtaposición es clave en la disposición de los objetos cotidianos. La sintaxis singular de un cierto tipo de objetos define espacios y situaciones.

18. Marita Soto, (2011) “Puesta en escena y *performance* cotidianas: los relatos de los actores”, en Carla Andruskevich y Carmen Guadalupe Melo (comps.), Actas de VIII Congreso Nacional y III Internacional de la AAS “Cartografía de investigaciones Semióticas”, Posadas, Asociación Argentina de Semiótica.

estética asociada al placer o displacer en la contemplación de sus rasgos aspectuales), objeto recuperado (referido a una función de intervención sobre él que implica renovación y resignificación).

Tanto en las entrevistas como en los grupos motivacionales realizados, dentro del sistema de objetos, se recorta la *mesa*: en medio del paisaje conocido y poblado por elementos decorativos y funcionales, aparece con la fuerza del deíctico señalando el punto de encuentro –casi territorial–: se trata de su capacidad actancial que ha condensado las temporalidades de la reunión y de lo festivo. “Los caballetes y el tablón” ocupan un lugar similar en las descripciones “para cuando son muchos”. En el caso de los varones –más allá de la diferencia de edad y de NSE–, el lugar simbólico de la mesa puede ser reemplazado por el de la parrilla (“si se enciende la parrilla es porque pasa algo”) asociado a motivos¹⁹ similares: la reunión, la fiesta, la celebración y, por lo tanto, la excepcionalidad en la vida cotidiana.

[El rincón preferido es] la cocina. Para mí es la parte más dinámica, es el lugar de familia, y eso que no me gusta cocinar, te lo aclaro, no me gusta cocinar y, este... tampoco el momento de la comida es como un ritual en mi casa, pero sí me parece el punto de encuentro y hasta que no tuve la mesa y las sillas de la cocina sentía que en casa era como que me faltaba un lugar mío. Porque cada uno tendrá su cuarto y lo que quieras, pero acá no comemos todos los días (en la mesa del comedor donde estamos sentadas) mis hijos no hacen la tarea de la escuela en esta mesa y todo eso ocurre en la cocina, y hasta que no tuve la mesa y las sillas era como que sentía que no, que le faltaba algo a la casa (Lorena).

La mesa esta es como una mesa... es una mesa que la usamos para todo, para comer con amigos... es donde estamos siempre, es el sector que más me gusta (María Eugenia).

[El living] yo estoy muy cómoda acá, en el espacio de los sillones... inclusive no usamos la mesa del comedor sino que comemos nosotros y también con amigos, cuando las relaciones son informales, en esta

19. Usamos el término motivo para indicar una unidad temática circunscripta en la superficie de un texto; su función es la de caracterizar dicho texto.

mesa baja... pongo un lindo mantel... es la parte de la casa que más vivimos (María José).

Resulta de interés la comparación de nuestras observaciones con los resultados de otra investigación de temática afín a la nuestra, realizada por Roberto Soto²⁰ en 2005. Como resultado de la sistematización del registro de campo, clasificó los campos temáticos abiertos y desplegados a través de la organización de las diferentes retóricas/poéticas de las mesas “servidas” relevadas. Surgió repetidamente un eje de tensión entre dos polos presentes en los ámbitos domésticos, el de *cotidianeidad* y el de la *ocasionalidad*, eje que, a su vez, incluye aspectos tales como “lo diario” versus “lo especial”, la “repetición” versus la “variación”, rasgos de “informalidad” versus los de “formalidad”, en clave “realista” versus en modo “ficcional” (entendiendo este par como la oposición entre “los hechos y las circunstancias mandan” y “una posibilidad para imaginar, soñar, crear”). Podemos conectar este primer resultado con el de Woodward (2003)²¹ cuando propone que muchos de los objetos de la vida cotidiana tramitan significados del orden de la fantasía, de las evocaciones, del gusto, del estilo, etcétera.

Si seguimos con la propuesta de sistematizar las “retóricas de las mesas servidas” vemos que allí se sugiere la existencia de una “mesa ideal” que actúa como concepto o parámetro en cada “construcción” de mesa cotidiana. Los términos articulados Cotidiano–Ocasional–Ideal constituyen un gradiente, una dirección, un pasaje que va desde aspectos concretos de las prácticas a aquello que opera de manera más abstracta, como telón de fondo (recuerdos, mesas vistas –públicas/privadas–, conversaciones, imágenes fílmicas, gráficas, literarias).

Por otro lado, se describen algunas *estrategias de renovación* para vencer la rutina y la repetición: sustitución de los espacios habituales (cocina, comedor, en el jardín); rotación de la mesa o apertura de la mesa; cambio en la ubicación

20. Roberto Soto, (2007) “Retóricas de la mesa servida”. La investigación fue llevada a cabo a fines de 2005 en Argentina, Paraguay, Chile, Bolivia y Uruguay sobre la diversidad de objetos y utensilios usados en la mesa cotidiana. Se realizaron 30 reuniones grupales (aproximadamente 200 participantes). La muestra se conformó por mujeres, de 25–50 años, cuyo NSE respondía a los niveles C1–C3. Los estímulos presentados consistieron en objetos y utensilios para la mesa (número y tipo de piezas amplio, con rasgos estilísticos que plantearon un escenario ambivalente entre posibilidades formales e informales en el uso).

21. Ian Woodward, (2003) “Divergent narratives in the imagining of the home among middle-class consumers”, en *Journal of Sociology*, The Australian Sociological Association, disponible en: <http://jos.sagepub.com/cgi/content/abstract/39/4/391>

de elementos como lámparas u otros objetos decorativos; diagramaciones temáticas en la mesa a partir del menú hasta una organización en función de los comensales; modificación de hábitos (apagar un televisor en el segmento NSE C3 o vestirse apropiadamente para un participante perteneciente de NSE C1).

3. Dilemas en el habitar cotidiano²²

Algunas de las situaciones dilemáticas encontradas –la de conservar opuesta a la de cambiar o la búsqueda del equilibrio para contrarrestar los conflictos– resultan solo matices de una oposición dramática presente en la vida cotidiana: la fuerza de la reiteración opuesta al movimiento –también impetuoso– hacia la renovación. Las prácticas estéticas en la cotidianeidad dejan rastros de estas tensiones, de estas obsesiones encontradas, de estos dilemas. La rutina y la repetición de las prácticas cotidianas se encuentran atravesadas por acciones y operaciones que aportan, de manera tensionada, a la transformación del escenario en el que tienen lugar dichas prácticas. En tal sentido Lefebvre advierte que:

El inventario de lo cotidiano va acompañado de su negación por el sueño, por lo imaginario, por el simbolismo: negación que supone también la ironía frente a los símbolos y a lo imaginario (Lefebvre [1968] 1972:9-10).

En ese “*grado cero* que caracteriza a la cotidianeidad” (Lefebvre [1968] 1972:225) la previsibilidad, la continuidad configuran un escenario en el que tanto los aspectos funcionales –esquemas compositivos de la zona del estar o la de comer– como el funcionamiento estético –esquemas estructurales, compositivos y hasta ornamentales– presentan un alto grado de repetición y responden a lógicas que son preservadas durante un tiempo extenso. Ciertos moldes estables organizan el hábitat para las acciones y prácticas que, contrariamente, se encuentran en movimiento, con intercambios conflictivos, siempre en tensión.

Este movimiento es permanente cuando tratamos de organizar las operaciones estéticas presentes en la cotidianeidad: la necesidad de la

22. El tratamiento de los campos dilemáticos –en este caso referido a cotidianeidad– fue parte de la propuesta del 10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y que incluimos aquí.

permanencia, de la tranquilidad de un fondo, de un escenario funcional y estético estabilizado permite que otros movimientos sean posibles para que se desarrolle el conjunto de prácticas que garantizan la continuidad. Pero, al mismo tiempo, se opone yuxtaponiéndose, la dirección hacia la interrupción, hacia el corte, hacia el cambio, hacia la diferencia, hacia la modificación del espacio. Con plan o sin plan, mirando de manera alerta o dejando que suceda... Con información más o menos compleja o con intertextos más evanescentes, los espacios se transforman. Se transforman estructuralmente o no, con los medios de los que se dispone, mucho o poco; con esfuerzo o sin él.

Por otro lado, el territorio estético mismo se suma también como un espacio de conflictividad, de lucha de gustos, de preferencias, de estilos. Nada más alejado del consenso. Y en este sentido, adquiere su condición de espacio político. Al mismo tiempo, y por las mismas razones, puede asumir un rol de reconciliación con el pasado, con los legados, con las herencias.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1973): *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Berleant, Arnold (1997): "Living in the landscape: Towards an Aesthetics of Environment", Lawrence, Kans, University of Kansas Press citado por Tom Leddy en su trabajo "The nature of everyday aesthetics" de (2005), *The aesthetics of everyday life*, New York, Columbia University Press.
- Genette, Gérard ([1997] 2000): *La obra del arte II - La relación estética*, Barcelona, Lumen.
- Lefebvre, Henri ([1968] 1972): *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza.
- Money, Annemarie (2007): "Material Culture and the Living Room. The appropriations and use of goods in everyday life", *Journal of Consumer Culture*. Disponible en: <http://joc.sagepub.com/cgi/content/abstract/7/3/355>.
- Parret, Herman (1995): *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires, Edicial.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Server de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Schaeffer, Jean Marie ([1992] 1999), *El arte de la edad moderna*, Caracas, Monte de Ávila Editores Latinoamericana.
- Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- Soto, Marita (2014): *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2011): “Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores”, en Carla Andruskevich y Carmen Guadalupe Melo (comps.), *Actas de VIII Congreso Nacional y III Internacional de la AAS “Cartografía de investigaciones Semióticas”*, Posadas, Asociación Argentina de Semiótica.
- Soto, Roberto (2007): “Retóricas de la mesa servida”, Coloquio “La puesta en escena de todos los días”, 27 de mayo de 2006, Área Transdepartamental de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, Argentina. Publicado en <https://www.semioticas-teimberg.com.ar>.
- Tassara, Mabel: “El relato en la cultura y los medios”, material de circulación interna en la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Woodward, Ian (2003): “Divergent narratives in the imagining of the home among middle-class consumers”, en *Journal of Sociology*, The Australian Sociological Association, disponible en: <http://jos.sagepub.com/cgi/content/abstract/39/4/391>.

Nuevas legitimidades del relato de realidad (Buenos Aires, 2006-2010). La crónica de la vida cotidiana

JULIÁN GORODISCHER

La crónica de vida cotidiana, que se impone como subgénero de alto nivel de publicación en la literatura de No ficción producida entre 2006 y 2010 (en soporte de prensa gráfica y antologías de crónica argentina) basa su trama y sitúa su escenario en objeto y entorno cercanos, reconocibles, que, repentinamente, deben ser desnaturalizados: el espacio que da cobijo a las rutinas diarias de repetición periódica –los consumos culturales, las prácticas del ocio, y el trabajo– aparecerá descrito por una omnipresente primera persona de cronista-personaje.

En el presente texto vamos a intentar dilucidar cómo logran estos cronistas dotar de interés narrativo, tensión dramática, un desarrollo del conflicto, incluso habitando los territorios antes desechados por los “aventureros” cronistas de viajes, los reveladores de lo exótico, los exploradores de la miseria y de los márgenes que dominaron la crónica argentina anterior al período aquí consignado.

También vamos a intentar identificar qué diferencias plantea este cronista de lo íntimo, que se vuelca sobre sí mismo para narrarse, con un modelo de periodista en sus antípodas, que concibe la realidad narrada como un territorio que le exige un trabajo etnográfico sobre cartografía ajena y/o desconocida.

¿Desde qué perspectiva están pensando la vida cotidiana los nuevos diaristas de terrenos cercanos? Me gustaría empezar –para dilucidar qué concepto tienen ellos de lo cotidiano– con una cita que puede servirnos de marco para la definición del objeto (tal como es abordado en estas crónicas: que realzan aquello que creíamos invisibilizado; aquello que

está tan metido en nuestros hábitos que ni siquiera atinaríamos a pensarlo como objeto).

(...) Por ejemplo, las lejías han sido consideradas siempre como una suerte de fuego líquido cuya acción debe ser cuidadosamente controlada, en caso contrario el objeto resulta atacado, “quemado”; la leyenda implícita de este género de productos descansa en la idea de una modificación violenta, abrasiva, de la materia; las garantías son de orden químico o mutilante: el producto “destruye” la suciedad. Por el contrario, los polvos son elementos separadores; su papel ideal radica en liberar al objeto de su imperfección circunstancial: ahora se “expulsa” la suciedad, no se la destruye; en la imagería Omo, la suciedad es un pobre enemigo maltrecho y negro, que huye presuroso de la hermosa ropa pura, ante la sola amenaza del juicio de Omo. Los cloros y los amoníacos, indudablemente, son los delegados de una suerte de fuego total, salvador pero ciego; los polvos, en cambio, son selectivos, empujan, conducen la suciedad a través de la trama del objeto, están en función de policía, no de guerra. Esta distinción tiene sus correspondencias etnográficas: el líquido químico prolonga el gesto de la lavandera que friega su ropa; los polvos, reemplazan al del ama de casa que aprieta y hace girar la ropa a lo largo de la pileta... (Barthes, 1999).

Elijo este fragmento de las *Mitologías*, de Roland Barthes, para observar operaciones técnicas, recursos que van a retornar en los distintos textos de los cronistas de lo cotidiano de la Argentina del período 2006-2010, que vamos a abordar. Estos *críticos a la par que protagonistas de sus vidas cotidianas* no hacen sino practicar una semiosis de la función y la cualidad, guiados por unas pocas preguntas disparadoras: qué significa lo que usamos a diario, cómo se construye el sentido social del objeto de aseo, alimentación y descanso.

Cuando hablamos de vida cotidiana hacemos referencia a mitologías de lo cotidiano construidas por mediaciones simbólicas: cotidianeidad que es calificada, matizada, re-visibilizada por la publicidad y los medios masivos.

Crónica-ficción

En *Montserrat*, de Daniel Link, la narración de lo cotidiano se plasma en el relato del cronista-personaje en tránsito continuo entre su departamento y alrededores del barrio de Montserrat: de cómo las acciones se van enrareciendo y el argumento deriva en una novela de aventuras. Pero lo que interesa destacar es la manera en que lo fantástico se hace presente en este barrio de Montserrat —y qué operaciones permiten que esta trama o esta prosa transgredan la intrascendencia que le daría un mero catálogo de acciones cotidianas.

Uno de los recursos que se despliegan en *Montserrat* —y que hacen y permiten que un cronista pueda realzar lo cotidiano y habilitarlo como objeto para la literatura de No ficción en soporte de prensa gráfica y antología del género— es el monólogo de asociación libre. Ingresar, a través suyo, el contexto sociocultural de la época, dando cuenta de un texto originalmente nacido bajo el formato del blog, lo cual deriva en un fuerte ingreso a la literatura de No ficción del período del listado de referencias coyunturales de fuerte impronta de actualidad.

El contexto barrial es presentado como el universo. Son la trama y las relaciones entre los vecinos de un edificio de departamentos las que irán conformando este universo narrado. Proponer una mitificación de lo real significa, entonces, permitir incluso en el campo de la crónica realista de hábitos cotidianos la irrupción de elementos fantásticos; esto permite pervertir de alguna forma la estructura rutinaria de los días: es decir que un día no es igual a otro. Está posibilitando que, en la escala de lo próximo, se desarrolle la aventura:

Un policía quedó de consigna para evitar nuevas intrusiones, pero hasta las fuerzas del orden se toman vacaciones. Hace unos días, S. recibió el llamado de la madre de una vecina de la vuelta (no la misma familia que protagonizó el secuestro de la niña, sino otra) que le decía que “de nuevo estaba entrando gente en la casona” (no sé por dónde, porque tapiaron con ladrillos todas sus aberturas, lo que además de inmoral es un atentado al buen gusto). “¿Y qué querés que haga?”, preguntó S. “Que llames a la policía”. Ni falta hace que diga que S. se negó terminantemente a intervenir en un conflicto absurdo e injusto (y en el que, en todo caso, nosotros estaríamos del lado de los ocupantes) (Link, 2006).

Imprevisibilidad

El hábitat de lo cotidiano, como se ve, nunca es el territorio de lo previsible: hay redes de informantes, sucesos mitológicos que van modelando el devenir de los días. De lo que se trata es de refundar las reglas del funcionamiento habitual en la ciudad de escala barrial. Los personajes se comportan como arquetipos sociales identificables ya que lo cotidiano tiene que abrir, de alguna manera, una zona de despegue en la cual la crónica cobra un interés narrativo. En ese marco, se va a producir el suceso extraordinario. No es, entonces, el ámbito automatizado o repetitivo de nuestras vidas cotidianas el que aquí nos ata: desde los consumos cotidianos de necesidades básicas, hasta los hábitos que tenemos impuestos día tras día, ya sean laborales, sociales, familiares, conyugales: todo esto es lo que la crónica de lo cotidiano desautomatiza, generando un enunciario liberado de herencias y mandatos sobre cómo vivir y contar lo que es vivido.

La forma prioritaria en la cual se manifiesta este procedimiento, como se ve en *Montserrat*, es la enumeración caótica. Esto es una constante también en “Diario de Boedo” de Oliverio Coelho (2007), que también tiene la estructura de un diario íntimo, lo que posibilita reponer lo ínfimo vivido día a día, narrado en un presente atemporal.

Esta no es la conquista de una *terra incognita*, que prefiguró el canon de la No ficción posterior a las crónicas de Indias en el siglo XVI. Inclusive, dentro de la crónica argentina posterior a *Operación massacre* (Walsh, 1994) el modelo Walsh vuelve dominante a un cronista en permanente zona de riesgo, navegando en el límite entre la legalidad y la seguridad personal. Por el contrario, lo que observamos en los cronistas de lo ínfimo es un posicionamiento a favor de un modelo de antihéroe, incorporado a la No ficción como figura legítima y propicia para narrar lo cercano extrañado –eso sí–, pero habilitado como objeto de la crónica.

Cuando se refiere a sucesos ocurridos en el propio barrio, la propia casa, el cronista pone de manifiesto la subjetividad de quien lo narra. Para eso, se desnaturaliza la manera en que el objeto es percibido. Es decir, si uno solamente ve lo que se espera ver, aquello cotidiano decae como objeto narrativo.

Derivas

En *Caminata bárbara*, María Sonia Cristoff plantea una experiencia de crónica a la manera de una *flâneuse* urbana sin un disparador ni un motivador concretos.

La cronista-personaje sale a mirar y comentar su circuito habitual del ejercicio y el esparcimiento. No se puede soslayar la influencia que tienen sobre estos diarios cronicados las redes sociales y los blogs como fuente y modelo de la narración. Se lee en el texto de Cristoff:

Mi satori natural devenido puro terreno minado, cercado, con un poco de culpa por mi desapego, o tal vez de pudor. Avanzo intensificando en mi mente otras caminatas que me sirvan de antídoto. Se me cruza por la cabeza Gandhi y su marcha de la sal, el recorrido a pie de trescientos kilómetros con el que desafió las leyes británicas y también Peace Pilgrim, la activista norteamericana que protestó contra la policía de su país durante la Guerra Fría; Robert Walser caminando por los alrededores del manicomio en el que aparentemente se había autocuartelado; a veces solo, otras con Carl Seelig, solo otra vez el día en que la muerte lo esperó ahí, en medio de de la nieve de Appenzell, como para no disgustarlo. Sigo caminando y me detengo en ese sector donde la reserva se abre al río, hay una brisa leve que trae aromas acuáticos, casi marítimos. Me quedo, como siempre, un buen rato, sentada en ese punto. Cierro los ojos y pienso que tal vez no esté tan lejos el día en que nada me impida armar un bolsito austero, cerrar la puerta de mi casa y simplemente salir (Cristoff, 2010).

Vemos que durante su circulación en territorio, los cronistas de lo cotidiano, o bien remarcan un componente fantástico o extraordinario que tiene el espacio de su día a día, o bien crean una zona de escape —que en el caso de Cristoff estaría funcionando en la reserva ecológica— en la cual se produce un oasis o un escape de las reglas de lo automático.

En vez de desautomatizar esas reglas, esta cronista de lo cotidiano se escapa a otra zona; huye a un lugar alternativo. Es un espacio aparte en el cual se condensan mitos. Cuando hablo de condensar mitos, me refiero a que se pone en relieve lo imaginario sobre la materialidad que ofrece el territorio. Esos espacios van a tener que condensar sentido: lo voluptuoso

ligado a la zona de intercambios sexuales que ocurren en un área de la reserva; el espacio del riesgo, cuando rememora y hace presente un episodio policial acontecido ahí. En cualquier caso, lo que se logra es escapar de la rutina que agobia para generar una rutina que excita, emociona, motiva al paseo y la reflexión.

En esta misma antología, un texto de Edgardo Cozarinsky, uno de los autores también destacados en el subgénero de la crónica de lo cotidiano, se titula “Miserere Platz” y dice, entre otros párrafos:

Tres niñas juegan alrededor de un ombú, en el centro de una plaza. ¿O será un gomero gigante? Más bien un ombú. Parecería hueco o por lo menos su tronco enorme, rico en pliegues y aristas, tiene recovecos que les permiten esconderse entre gritos y risas, llamándose unas a otras. Están vestidas con modestia y decoro: soquetes blancos les cubren los tobillos y solo permiten ver unos centímetros de pierna. Las faldas tableadas llegan más debajo de las rodillas. Son hermanas.

Repaso, como ante la pantalla del monitor durante el montaje de un film, ese recuerdo de mi madre, de un momento feliz de su infancia. Así lo conservo. Recuerdo ajeno, prestado, apropiado. ¿Qué año puede ser? Alrededor de 1920, supongo. El árbol amigo iba a ser desterrado cuando la plaza fuera rediseñada tres años más tarde, una década antes de que en el sitio donde había estado su tronco levantaran el monumento de Rogelio Yrurtia a la memoria de Bernardino Rivadavia. Ninguna familia dejaría hoy que sus hijas jueguen en Plaza Once. Recuerdo la oscuridad cómplice que, hasta no hace mucho, protegía de noche tantos menudos comercios clandestinos, como en ellas se celebraban. Hoy, una iluminación agresiva no ha logrado disuadir esas transacciones. Alertas laten en sus bordes, en sus cruces, aun antes de que el día se apague. Su hubiese habido niñas de principios de este siglo en la plaza —me digo— habrían terminado fotografiadas en esas banderas argentinas sobre las que se han impreso caras y nombres de las víctimas del incendio de un boliche vecino. Un altar espontáneo, manufactura de familias en duelo, ha surgido en la esquina noroeste de la plaza y cancela el tránsito a metros del local nocturno, donde murieron asfixiados casi doscientos jóvenes, prisioneros de la codicia empresaria que había clausurado las salidas de emergencia para evitar ingresos clandestinos no pagos.

Víctimas también de una administración municipal sobornada para autorizar el funcionamiento de un lugar desprotegido de la pulsión de muerte con que una banda de rock celebraba ceremonias con bengalas, en un templo ocasional. ¿Estoy apelando a Nietzsche y a Dionisos para ennoblecer la baja realidad de uno de tantos desastres nacionales? De ese altar me conmueven menos imágenes religiosas y exvotos, que los rostros rescatados en infieles fotocopias, las listas de nombres que no conocí. Sobre todo, atadas a altos cables, esas zapatillas que sobrevivieron a los jóvenes de quienes había sido calzado preferido, identidad. También la reverente vecindad frente a la plaza de otra bailanta cuya fachada ha sido pintada de un agresivo color rosado, local que sin dudas se habrá apresurado en respetar reglas de seguridad tras la catástrofe vecina de un cine porno, cuya casi imperceptible entrada parece haber heredado décadas de mugre anterior a mi existencia (Cozarinsky, 2010).

Este retorno a una zona de infancia logra extrañar la propia mirada del cronista para poder desnaturalizar los modos de su percepción. Es la manera en que un cronista asigna interés narrativo a un hábitat próximo. En este caso, el cronista salta al recuerdo de su propia madre, a su propia mirada de niño acompañado por su padre, y lo que logra automáticamente en esa regresión es extrañar al objeto de la crónica. Así, tiene que averiguarlo todo, reponer información, cuestionar los hábitos. Incluso, en otro de sus procedimientos, funde el espacio mítico con un espacio real, cuando por ejemplo plantea la superposición del antiguo Teatro Marconi con el actual Banco Galicia que funciona en el mismo lugar ya transcurridas varias décadas, y en un momento del texto va a proponer, inclusive, cómo las antiguas arias –parece percibir– se infiltran, se inmiscuyen entre los aburridos clientes del banco que están haciendo la hilera para hacer un trámite.

Subjetividad crispada

En estas crónicas de subjetividad crispada, prima la mirada melancólica que añora el paraíso perdido: la construcción imaginaria tiene que ser destacada en relieve para permitir un acercamiento subjetivo y singular al marco de la narración.

No serán estos espacios objetivos, reales, geográficos sino las manifestaciones de la subjetividad de quien narra ligado a sus propias vivencias, a su imaginario y a sus averiguaciones. Cuando plantea que las arias del antiguo teatro se inmiscuyen entre los aburridos clientes, el cronista de Cozarinsky habita esa zona de condensación que representa el espíritu del subgénero analizado: plantea una mirada melancólica sobre un paraíso perdido.

Si el escape al oasis de “Caminata bárbara” es un hilo conductor que se la va llevando como en una infinita deriva por distintos paisajes y situaciones, sin que un nudo dramático o un nudo narrativo fuerte los reúna, “Miserere...” es más un conjunto de imágenes fijas interconectadas de acuerdo a algún procedimiento de unión o de montaje a la manera de una sucesión de *flash backs* cinematográficos.

El cronista inmoviliza el cuadro; no pasan cosas extraordinarias. Más bien se trata justamente del “en vilo”, esa posibilidad de seguir esta narración con interés y que exista algún tipo de intriga, que está dada por el ensamble de múltiples espacios narrativos, temporales, dramáticos y geográficos. Todos superpuestos unos con otros y articulados en un conjunto que aporta continuidad a una serie de planos e imágenes congeladas o fijas.

Siempre es hoy

Otra constante en este subgénero de la crónica es el uso del presente histórico. Uno de los valores, cuando estamos hablando de crónicas de baja conflictividad, una de las maneras de mantenernos cerca, en una continuidad con lo que se está narrando tiene que ver con llevarnos a la escena de lo ocurrido, así sea en pasado o en presente, pero transportarnos. Así se extranjeriza lo cotidiano: el hábito es puesto en duda, analizado y repuesto como un elemento extraño. Este regreso a la infancia, a extranjerizar lo cotidiano, este volver ajeno lo propio, nos entrega a un territorio en el que reaprehendemos por primera vez. Ahora, ¿cuál es el truco o el arte para enterarnos por primera vez y que nos siga pareciendo interesante o atractivo en términos narrativos? El presente intemporal y el minucioso catálogo escenográfico, donde se ve el talento del narrador para poder suplir ese conocimiento que tenemos y que se da por negado posibilitan una propuesta de acercamiento vivencial a eso que se está narrando. Hay una frase de la crónica de Cozarinsky que tiene el valor de condensación de un sentido general a todas las estudiadas: “inquietar un instante la resignación de la vida cotidiana”.

De eso tratan todos estos procedimientos: van en ese camino así sea para producir una fuga o una resignificación. Son las dos maneras, o los dos movimientos, que nos permiten inquietar un instante la resignación de la vida cotidiana.

Estos cronistas de lo cotidiano –Cozarinsky, en este caso– suelen tematizar, como si escribieran diarios de la propia preparación de la crónica, sus modos de recabar la información. A la vez que reponen o reconstruyen este espacio, también explicitan las maneras en que se accede a la información y se construye una historia. Desde Cromañón hasta el teatro antiguo de ópera, el banco, la zona de juego de los niños, la zona de tráfico y de intercambio de drogas y de mercaderías no legales; el transporte en tren y en subte; “La Perla”. Describe, en otro momento de la crónica, un recital de Azucena Maizani y después lo va a comparar, en este cotejo constante que hace entre pasado y presente, con la estructura de fórmica y de televisores siempre encendidos de un pizza-café.

Cuando hablamos de la ciudad actual, hay espacios que reaparecen como constantes y, muchas veces, esos espacios son abordados en contraste con el espacio perdido: el pizza-café, el *shopping*, el espacio verde aislado o en retroceso, la avenida, la estación.

Lo importante es describir los modos en que se va asentando un marco favorable a este subgénero de la crónica así como una derivación explícita de estos cronistas emblemáticos de su campo a sus propias vidas personales, sus propios imaginarios y sus propias conciencias, que aquí estallan en marcos particulares incluidos en la ciudad. Elementos de la crónica de viajes, de tránsito por paisajes exóticos, de aventuras, de descubrimiento, se aplican, de la mano del antihéroe –también en *Banco a la sombra*, de María Moreno (2009)– a la estabilidad, la cercanía, la fijeza, la repetición, el acostumbramiento de un marco recientemente habilitado. Lo que logran estas crónicas, en definitiva, es incluir y visibilizar emociones, hábitos y circunstancias que, por generalizados y próximos, no estaban –para la No ficción contemporánea– dotados de un interés público masivo.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland (1999): “Sapónidos y detergentes” en *Mitologías*, Barcelona, Siglo XXI.

Coelho, Oliverio (2007): "Diario de Boedo" en *Buenos Aires, escala 1.1.*, comp. de Juan Terranova, Buenos Aires, Entropía.

Cozarinsky, Edgardo (2010): "Miserere Platz" en *Buenos Aires, la ciudad como un plano*, selección de Matías Serra Bradford, Buenos Aires, La Bestia Equilátera.

Cristoff, María Sonia (2010): "Caminata bárbara" en *Buenos Aires, la ciudad como un plano*. Selección de Matías Serra Bradford, Buenos Aires, La bestia equilátera.

Link, Daniel (2006): *Montserrat*, Buenos Aires, Mansalva.

Moreno, María (2009): "En familia" en *Banco a la sombra*, Buenos Aires, Sudamericana.

Walsh, Rodolfo (1994): *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Queda usted invitado a leer... El hospital como escenario cotidiano de prácticas de lectura placenteras, saludables (e inesperadas)

MARÍA JOSÉ BÓRQUEZ

1. Introducción

Expectativa, sorpresa, conmoción. O los efectos en y/o las reacciones de las personas que, en medio de la cotidianeidad de un Hospital General de Agudos¹ de la Ciudad de Buenos Aires, reciben –sea en la sala de espera, sea en la de internación– la invitación a leer por puro placer y más allá de las necesidades concretas de ocupar un tiempo ocioso. Leer por leer, sin ningún imperativo, sin ningún objetivo en particular, y en un lugar claramente no pensado para tal fin.

Que los discursos artísticos y las prácticas estéticas –entre los que se encuentran la literatura y el *arte de la narración*–² “se cuecen en la vida de todos los días”,³ excediendo los espacios donde original y habitualmente fueron pensados e implementados, no quiere decir que la emergencia de los mismos en ciertos entornos no genere, por lo menos, asombro. Algo de esto sucede en el hospital público con las propuestas de promoción de la

1. Los Hospitales Generales de Agudos son aquellos que atienden urgencias y patologías de resolución rápida. De los 33 hospitales que tiene el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 13 son Generales de Agudos y 20 son especializados (hospitales de niños, de quemados, psiquiátricos, etcétera).

2. A la pérdida de este arte en manos de la novela y la información hace referencia Walter Benjamin (1936) en “El narrador”. El texto hace un *racconto* de cómo, por efecto de las fuerzas productivas históricas, la narración fue desplazada paulatinamente del ámbito del habla. Dice Benjamin que es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad y que pese a que cada mañana somos instruidos sobre las novedades del orbe, también somos más pobres en historias memorables.

3. Proyecto “Performance y vida cotidiana” (UBACyT S802).

lectura y acceso a los libros que se han venido acrecentando en estos últimos veinte años.⁴ Generan extrañeza, fascinación y hasta alguna cierta dosis de incredulidad. Esto tanto en aquellos que, como público, se constituyen en destinatarios directos de las diferentes iniciativas, como en quienes formando parte de la institución-hospital y pudiendo participar de las actividades no lo hacen porque no comparten o no comprenden que las mismas se desarrollen en un ámbito hospitalario.

Es cierto que la funcionalidad del hospital, como institución, tiene que ver con la prevención, el diagnóstico, el tratamiento y la rehabilitación de diversas patologías que pueden afectar a las personas enfermas que allí asisten. La estructura administrativa y asistencial (con sus diferentes Divisiones, Unidades o Servicios) del establecimiento se encuentra organizada en torno de esas funciones. Pero hay contados espacios dentro del hospital en que la propia funcionalidad (la curación) es suspendida o momentáneamente dejada de lado para pasar a darle lugar a manifestaciones o puestas en escena que pertenecen más que al propio ámbito sanitario, al del arte o la estética. Immanuel Kant ([1790] 2003:180-181) sostiene que el juicio estético es

(...) un juicio que descansa en fundamentos subjetivos y cuyo fundamento de determinación no puede ser ningún concepto; en esta medida, tampoco el de un fin determinado (...). El juicio estético es único en su clase y en modo alguno proporciona conocimiento del objeto (ni siquiera difuso), lo cual solo tiene lugar mediante un juicio lógico. El juicio estético, por el contrario, refiere la representación mediante la cual se da un objeto exclusivamente al sujeto y no permite descubrir ninguna índole del objeto, sino solo la forma final en la determinación de las capacidades de representación que se ocupan con este.

No habría entonces, en este caso, una finalidad objetiva o utilidad alguna, sino más bien una búsqueda de tipo formal: “un *juicio del gusto puro* (...) solo tiene como fundamento de determinación la finalidad de la forma” (Kant [1790] 2003:174).

Esta búsqueda es propia de toda manifestación artística o estética que se precie de tal, incluidos los proyectos de promoción de la lectura que se

4. La promoción de la lectura cobró fuerza con el retorno de la democracia en 1983, pero fue recién a fines de la década de 1990 que ámbitos como hospitales y centros de salud comenzaron a apropiarse de propuestas que tenían el libro y su difusión como principales protagonistas.

abordan en este trabajo y que, desde hace más de veinte años, se vienen implementando en espacios como las salas de espera y de internación de los hospitales públicos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. El foco será puesto en dos de estos proyectos, los que lleva adelante la Residencia Básica Interdisciplinaria de Educación para la Salud⁵ en el Hospital Tornú: el de “Promoción de las lecturas en la sala de espera de Pediatría” y el de “Promoción de las lecturas en la sala de internación de Clínica Médica”⁶.

Es importante señalar, antes de avanzar, que los medios que se utilizan en estos proyectos para fomentar la lectura son varios, pero todos comparten una particularidad. Constituyen verdaderas puestas en escena, operaciones estéticas llevadas a cabo por diversos actores que irrumpen con sus textos, con sus representaciones, en medio de la cotidianeidad de un efector público de salud marcado, en el día a día, por otras urgencias como son la enfermedad, el sufrimiento y la muerte.

En ambos proyectos se hace presente, a partir de determinadas características específicas, la tríada artista-obra-público. Así, distintos trabajadores de salud del hospital se transforman en trabajadores del arte –actores, narradores, titiriteros–, suspenden por un rato su función de médicos, enfermeros, administrativos, etcétera, para pasar a ocupar otro rol. Las personas, en su calidad de pacientes, también ven modificada su tradicional “función de enfermedad” por la que asisten al hospital para constituirse en público; a veces contemplativo, en otras ocasiones participativo, pero en ningún caso indiferente. De lo que se trata, en definitiva, es de contribuir, a partir de esta puesta en obra que realizan los trabajadores del hospital, a modelar una atención de salud diferente o, por lo menos, un tanto más humanizada.

5. Según se señala en el manual informativo sobre el sistema de residencias y concurrencias de 2013 del Ministerio de Salud del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la residencia es un sistema remunerado de formación de posgrado, a tiempo completo, con dedicación exclusiva. Se caracteriza por la práctica de la capacitación en servicio desarrollando actividades asistenciales programadas y supervisadas en instituciones dependientes del Sistema de Salud del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Esta capacitación se desarrolla en el ámbito intrahospitalario, como así también extramuros, en íntima relación con la comunidad a la que se dirige.

6. Entre junio de 2007 y mayo de 2010 tuve la oportunidad de participar, como residente de Educación para la Salud, en ambos proyectos. Junto al equipo de trabajo del que formé parte nos encargábamos de planificar, ejecutar y evaluar las distintas actividades que les proponíamos a los concurrentes en el marco de estos proyectos.

2. Algunas palabras sobre la cotidianeidad hospitalaria

Tal como sostiene Oscar Steimberg (2005) en su seminario “Vida Privada y Géneros de la Comunicación”, la cotidianeidad consiste en

(...) el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recomienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios.

La cotidianeidad de los efectores públicos de salud como los hospitales municipales se encuentra condicionada, entre otras cosas, por la existencia de edificios inadecuados, colas interminables desde la madrugada, turnos insuficientes y demorados, horarios restringidos, aparatología rota, falta de recursos humanos, carencia de medicamentos, situaciones de discriminación. En este sentido, Rosana Onocko Campos (2004:2) va a afirmar que “el hospital moderno masacra a sus sujetos. A todos sus sujetos. Y a todos ellos de manera diferente, según su inserción institucional”.

Por otro lado, las personas en tanto sujetos consultantes se ven permanentemente reducidas a objeto por parte de la medicina: desde el conocido “caso clínico” pasando por el órgano enfermo a través del cual se ve desaparecer al ser humano como una totalidad para pasar a ser simplemente el “hígado cirrótico” y llegando al número de cama hospitalaria que reemplaza el nombre y apellido del usuario.⁷ Sostiene Onocko Campos (2004:2) que

(...) en ningún espacio de atención de la salud eso es tan fuerte y evidente como en la máquina hospitalaria. En el hospital contemporáneo, los equipamientos tecnológicos (incluyo aquí desde aparatos de resonancia magnética hasta el saber médico) subsumieron

7. Gastao Wagner de Sousa Campos (2001) hace referencia al proceso que transforma a la persona que es cada paciente en un objeto sobre el cual se instala la enfermedad, siempre muy igual a sí misma. Dice De Sousa que, si por un lado, esa transformación del sujeto de la enfermedad en objeto se justifica en ocasiones como cuando hay un coma profundo y se espera el pronto restablecimiento de la conciencia, o cuando se hace necesario estudiar el cuerpo como objeto de saber, en la mayoría de estas circunstancias tal postura es reduccionista. Según este autor, esta es una de las principales causas de la ineficacia de la clínica moderna ya que ni el cirujano puede desconocer la subjetividad si tiene como criterio de evaluación el restablecimiento integral del paciente.

el valor de las preguntas más básicas. ¿Cuánto vale una vida? ¿Y cuánto cuesta?

Para los trabajadores de la salud la situación no es mucho mejor. En el caso específico de los médicos, se trata de una profesión que se enfrenta a permanentes exigencias de actualización y capacitación ya que se ha venido especializando cada vez más. Esto ocurre en un momento en que el conocimiento ha sufrido un crecimiento exponencial mientras que el tiempo para adquirirlo se ha vuelto cada vez más escaso. Por otro lado, se vuelve necesario contar con más de un trabajo para poder vivir (generalmente, el hospital por la mañana y el consultorio privado por la tarde), se está permanentemente expuesto al riesgo de contraer un juicio por mala praxis⁸ y demandado, explícita o implícitamente, para obtener una creciente productividad que es medida, entre otras cosas, por el tiempo estimado de consulta por paciente.⁹

Si bien no puede reducirse la importancia de los cada vez más numerosos instrumentos tecnológicos con que cuenta la medicina para abordar más eficientemente la enfermedad; lo cierto es que la relación entre el médico y el paciente ha pasado a ser una relación cada vez más mediada por la aparatología técnica y, por ende, una relación con menos marcas personales.¹⁰

El médico sanitarista argentino Mario Testa (1993) dice que lo que se requiere es un proceso de desinstitucionalización hospitalaria y propone repensar los criterios que definen las prioridades que regulan las normas del comportamiento en el hospital. Testa (1993) considera que las mismas no son adecuadas porque se encuentran centradas en las necesidades de la institución hospitalaria y no en las verdaderas necesidades, que son las de las personas. El ya citado Gastao Wagner de Sousa Campos (2001:54) sostiene algo parecido cuando afirma que las instituciones de salud como

8. "Los médicos se debaten entre la precarización laboral y el pluriempleo". Carmen María Ramos. Diario *La Nación*, 1º de agosto de 2005.

9. El antropólogo argentino, radicado en México, Eduardo Menéndez (2004) describe esta situación diciendo que la relación médico-paciente se caracteriza actualmente por la duración cada vez menor del tiempo de la consulta y por reducir cada vez más tanto la palabra del paciente como la del propio médico. Un ejemplo brindado por este autor es el del Instituto Mexicano del Seguro Social que da atención a cerca del 50% de la población mexicana. Allí la media actual del tiempo de consulta es de cinco minutos.

10. De Sousa Campos (2001) habla de un endiosamiento de los medios de diagnóstico y terapéuticos que lleva, día a día, a un abandono cada vez más radical de la esencia de la clínica. Médicos especialistas se transforman en operadores de máquinas, en realizadores de procedimientos parciales e insuficientes cuando se tiene en la mira la cura del paciente.

los hospitales deberían ser ordenados en función de la defensa de la vida de las personas:

Al final esa es la razón social que las legitima, es este su valor de uso, y esto es tan verdadero que perdidos estos valores no habría por qué conservarlos. O sea, los servicios de salud deben contribuir para la mayoría de la sobrevivencia de individuos concretos.

Wagner de Sousa Campos (2001) dice que ha llegado el momento de inventar nuevos modos de organizar la clínica y la salud pública:

Estamos obligados a repensar los servicios públicos, a rediscutir su burocratización, obstinación e ineficiencia, al proponer alteraciones radicales de sus patrones de funcionamiento (De Sousa Campos, 2001:31).¹¹

3. La funcionalidad en el hospital y la funcionalidad de la lectura

Una propuesta para abordar, en el presente trabajo, la dimensión funcional, práctica o utilitaria en la institución hospitalaria es la de observarla desde una doble perspectiva: por un lado, la funcionalidad del hospital como establecimiento de salud en sí mismo; y por el otro, y dentro de este establecimiento, la funcionalidad de la lectura en tanto instrumento de entretenimiento.

En cuanto a la primera hay que señalar que los hospitales fueron cambiando algunas de sus funciones a lo largo del tiempo, si bien siempre se constituyeron en receptáculo de personas enfermas o padecientes. Hugo Arce (1985), por ejemplo, habla de tres generaciones de hospitales argentinos. La primera tenía la función de aislamiento de los pacientes entre sí y del resto de la sociedad en tanto persistía un concepto implícito en la interpretación medieval de algunas enfermedades: el de posesión demoníaca. Por otro lado, el hospital tenía una función de caridad en tanto albergaba a personas pobres.

11. Wagner de Sousa Campos (2001) considera necesaria esta discusión sobre la salud pública porque observa que, año tras año y gobierno tras gobierno, los hospitales siguen mostrándose incapaces de asegurar tanto el acceso a los necesitados como la eficacia en la atención a las necesidades sanitarias.

La segunda generación de hospitales –ya abierta a toda la población y no solo a la indigente– tenía la función de brindar diagnóstico y tratamiento, esto es, una atención médica compleja a la población enferma en forma gratuita.

La tercera generación o generación actual, por su parte, tiene la función de “brindar una atención médica continuada, integrada e integral a la comunidad de su área programática” (Arce, 1985:269). Tal como se observa, en las tres generaciones se le adjudicó al hospital una función, una razón que explica su existencia.

Lo mismo sucedió con la lectura de revistas –disponibles en revisteros o mesas ratonas– en las salas de espera de los consultorios médicos: la función que, tradicionalmente, han asumido es la de ocupar el tiempo que existe entre la llegada al consultorio del profesional y la consulta propiamente dicha. Las personas concurrentes a un efector de salud suelen permanecer en las salas de espera más tiempo que en el consultorio donde se efectúa la consulta médica propiamente dicha (cuyo tiempo estimado, como se vio antes, es cada vez menor). Esto hace que, en general, se busque amenizar esa espera para lo que la lectura ocupa (junto a la instalación de televisores en las salas) un lugar importante como medio de distracción y modo de entretenimiento.

Por otra parte, las salas de internación también son espacios en donde habitualmente se encuentran diversos materiales de lectura. En este caso, no solo revistas de distintos géneros, sino también libros que algunos pacientes y sus acompañantes toman con la finalidad de ocupar un tiempo que, a veces, resulta incluso más insoportable que el tiempo de la espera interminable en la sala de espera. Si en el caso de las salas de internación no hay que esperar el llamado del médico para ingresar al consultorio, sí hay que aguardar que los profesionales pasen por las habitaciones a revisar al paciente, medicarlo, darle el pase a otra sala u otorgarle el tan ansiado alta. En estas condiciones, la lectura puede funcionar también perfectamente como una forma de esparcimiento, de pasatiempo, que permite hacerle frente al aburrimiento, la ansiedad y el hastío de la situación de internación.

En ambos casos se trata de una determinada concepción de la lectura en salud: la misma es vinculada al entretenimiento en medio de las cotidianidades de las salas de espera y de internación. Es concebida como un pasatiempo, una forma de ocupar el tiempo libre, un medio de distracción, que hace que el transcurrir del tiempo (medido en minutos y, a veces, en horas) se perciba, por sobre todas las cosas, como más veloz.

4. Otra concepción de la lectura en Salud

Pero además de la concepción más funcional o instrumental sobre la lectura anteriormente mencionada existe otra que, en ámbitos de Salud, se ha enfatizado en los últimos años: la que la vincula al terreno del mero placer desinteresado, directo por el objeto y, como tal, a una salud más integral, que le hace frente a la enfermedad y a las diversas dolencias, apelando a mucho más que medicinas y tratamientos invasivos.¹² Aquí cabría la pregunta acerca de por qué la lectura tiene que ver con la salud entendida en estos términos. Desde los distintos proyectos de promoción de la lectura se afirma que fomenta la circulación de la palabra y el intercambio con otros, que estimula la expresión de las personas cuyas voces, generalmente, se encuentran silenciadas y poco validadas en espacios como el hospital. La lectura tiene que ver con la salud porque el poder gozar de la belleza de una obra de arte como es una obra literaria, el sentirse afectado por la representación de un discurso teatral y el permitirse experimentar un sentimiento de placer de la mano de una simple narración es saludable.

Michèle Petit (2001) habla del poder de la palabra escrita en la construcción de la identidad de los seres humanos y en la elaboración de la subjetividad, ya que ayuda a las personas a descubrirse, a hacerse un poco más autoras de su vida, aun cuando se encuentren en contextos sociales desfavorecidos. La lectura también colabora en la reconstrucción de la vida de las personas en desgracia. Petit (2001:67) sostiene que la lectura

(...) puede ser crucial en etapas de la vida en que debemos reconstruirnos: cuando fuimos golpeados por un duelo, una enfermedad, un accidente o una pena de amor; cuando hemos perdido nuestro empleo; cuando atravesamos por una depresión o una crisis psíquica (...) todas esas cosas que afectan negativamente la representación que tenemos de nosotros mismos y el sentido de nuestra vida.

Por su parte, Karine Brutin (2000) en “La alquimia terapéutica de la lectura” dice que esta

12. En este sentido, la Ley Básica de Salud de la Ciudad de Buenos Aires N° 153/99 no reduce la salud a la mera ausencia de enfermedad ni al acceso a la atención y asistencia médica. Considera, en su Artículo 3º que la misma se vincula, entre otras cosas, con la satisfacción de necesidades de alimentación, ambiente, cultura, educación, trabajo, vestido y vivienda.

(...) es terapéutica porque las representaciones que ofrece, despiertan lo que en nosotros está dormido e ignorado, resucitan pedazos de historias, fragmentos de recuerdos, los efluvios de sensaciones olvidadas.

Ya en el siglo XVIII lo llegó a decir Montesquieu: “no ha habido pesar que una hora de lectura no me haya quitado”. Evidentemente, tal como sostiene Petit (2001), la idea de que los libros pueden ayudar al bienestar (y a la salud) de la gente es muy antigua. San Agustín, por ejemplo, exhortaba en un diálogo imaginario perpetrado por Petrarca a que

(...) cada vez que leas un libro y encuentres alguna frase maravillosa que te conmueva o deleite, no confíes exclusivamente en el poder de tu propia inteligencia, sino fuérzate a aprenderlas de memoria y a familiarizarte con ellas meditando sobre su contenido, de manera que cuando te sobrevenga una aflicción muy profunda, tengas el remedio preparado como si lo llevaras escrito en la mente (Manguel, 2005:77).

Y Denis Diderot, en 1781, reconoce que siempre había calificado a las novelas de producciones frívolas, pero finalmente descubre que

(...) son útiles para tratar los vapores procedentes de los humores malsanos. La próxima vez que vea al doctor Tronchin le dará la receta. Prescripción: ocho a diez páginas del *Roman comique* de Scarron; cuatro capítulos de *Don Quijote*; un párrafo bien escogido de Rabelais; añádase una razonable cantidad de *Jacques le fataliste* o de *Manon Lescaut*, y varíense esos medicamentos como se hace con las hierbas medicinales, reemplazándolos por otros de características más o menos similares, de acuerdo con las necesidades (Manguel, 2005:134-135).

Es partiendo de esta concepción (la de una lectura ligada al placer y a la satisfacción pura y no solo a una finalidad de tipo instrumental) que, desde hace algunos años, se implementan espacios destinados a la promoción de la lectura y el acceso a los libros en algunas salas de espera y de internación del sistema público de salud de la Ciudad de Buenos Aires. En estos espacios se trabaja con libros y con otros materiales de lectura –revistas y

suplementos— que, podría decirse, sufren una alteración de la función que, original y cotidianamente, suelen poseer en contextos de salud en tanto ya no interesa que ocupen meramente el tiempo de la espera o de la internación. Importa, en cambio, que en la cotidianeidad de los espacios sanitarios se vislumbre al libro como un objeto estético sin otra finalidad que la de otorgar placer al que entre en contacto con la materia prima de este objeto cultural: la escritura.¹³

Una determinada disposición de las bibliotecas, la búsqueda de libros con determinadas características (formas, tamaños, texturas, etcétera) vendrían a ser “los colores que iluminan el boceto” y “forman parte del estímulo”, y que “ciertamente, pueden vivificar el objeto en sí para la sensación, pero no pueden hacerlo bello y digno de contemplación” (Kant [1790] 2003:177).

La incorporación de la promoción de la lectura en las instituciones de salud ha sido con el tiempo cada vez mayor y actualmente se registran numerosas experiencias que dan cuenta de ello. La sala de espera del Servicio de Pediatría y algunas salas de internación del Hospital Tornú son el escenario donde se desarrollan algunas de estas prácticas.

5. Más allá de la funcionalidad 1: leyendo en la sala de espera de Pediatría

Intentar desplazarse de la función de diagnóstico/tratamiento/rehabilitación tradicionalmente asignada al hospital, lateralizar una función eminentemente asistencial y centrada en la enfermedad de la persona permite que emerjan proyectos como el de “Promoción de las lecturas en la sala de espera de Pediatría”. Más ubicado del lado de la promoción de la salud¹⁴ se implementa desde el año 1998 con la participación de profesionales del Servicio de atención ambulatoria de Pediatría (médicos, enfermeros, psi-

13. Tomando a Kant, podría trazarse aquí un paralelo entre la escritura y el dibujo. Dice el filósofo alemán que “en la pintura, en la escultura, más aún, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la jardinería, en la medida en que son bellas artes, el dibujo es lo esencial, pues en él el fundamento de toda la realización del gusto no lo constituye aquello que deleita la sensación, sino meramente lo que gusta por medio de su forma. Con la escritura, en este tipo de proyectos, ocurre algo similar. Se busca que guste no como medio, sino por sí misma, por su forma.

14. La promoción de la salud es definida por la Organización Mundial de la Salud como el proceso que proporciona a las poblaciones los medios necesarios para ejercer un mayor control sobre su propia salud y así poder mejorarla.

coanalistas, psicopedagogos, psicomotricistas, etcétera) y de la Residencia de Educación para la Salud.

Se entiende por promoción de la lectura cualquier acción o conjunto de acciones dirigidas a acercar a un individuo y/o comunidad a la lectura de tal forma que sea asumida como una herramienta indispensable en el ejercicio pleno de la condición vital y civil (Yepes Osorio, L., 1997). Incluye cualquier acción que cree un vínculo cotidiano entre el individuo/comunidad y la lectura. La biblioteca pasa así de una tradicional función de conservación a una nueva de comunicación en tanto “se trata de extender y diversificar la práctica de la lectura” (Verón, 1999:32).

El espacio que se elige para realizar las actividades es la sala de espera del Servicio. Se puede entender la espera como calma, “cesación o suspensión de algo, paz, tranquilidad, estado de la atmósfera cuando no hay viento”¹⁵. La cotidianeidad de una sala de espera, dentro de un hospital público, puede estar marcada por esta calma, por este silencio, por esta tranquilidad (de acuerdo con el “Silencio, hospital”). Puede constituirse en un espacio/tiempo en el que parece no ocurrir absolutamente nada. Pero también puede caracterizarse, como en el caso de la sala de espera de Pediatría del Tornú, por el bullicio permanente, la constante entrada y salida de gente, el llamado de los médicos y los enfermeros, las distintas actividades de los administrativos, etcétera

Los días miércoles por la mañana —día en el que habitualmente se realizan las acciones de promoción de la lectura— la sala ve alterada, aunque no interrumpida, esta cotidianeidad de movimientos y de llamados a los pacientes. Y cuando esa alteración de la cotidianeidad es presenciada por primera vez, la reacción es de sorpresa. Y es lógico: no se espera recibir propuestas como estas en un hospital pues el mismo tiene en las representaciones mentales de las personas otras funciones, otra finalidad. Es por eso que antes de comenzar a trabajar en la sala se intenta historizar el trabajo con la lectura en ese espacio de salud, porque no es algo frecuente ni esperado. Por otro lado, siempre que se inicia el trabajo de lectura en la sala se les dice a las personas presentes que el participar de las actividades propuestas no es obligatorio ni impide que los médicos las llamen al consultorio; pero lo cierto es que, con el tiempo, se ha venido instaurando una cierta lógica de funcionamiento por la que muchas veces las personas prefieren quedarse hasta que la actividad finalice mientras que los médicos, por su parte, se abstienen de llamar por un rato.

15. RAE. Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. <https://www.rae.es>.

Es claro que, de todos modos, no se constituye la sala de espera en un lugar “ideal”, sobre todo si se toma en cuenta una concepción que privilegia una lectura atenta, concentrada, reflexiva, silenciosa. La sala de espera no es ni el salón ni la sala de concierto ni la sala de teatro de los que habla Herbert Marcuse ([1964] 1985:94); espacios que están especialmente diseñados para crear e invocar otra dimensión de la realidad: “asistir a ellos es como hacerlo a una fiesta; cortan y trascienden la experiencia cotidiana”. En el caso de la sala de espera solo se trata de una mera perturbación de esta cotidianeidad, perturbación que no la corta ni la trasciende por entero. La recepción no tiene por eso en este proyecto, y en términos de Benjamin ([1936] 2009), características contemplativas sino dispersas, distractivas y rápidas. Formaría parte así de una nueva forma de percepción que este autor denominó “experiencia de shock” para hablar de la experiencia del hombre común, del peatón en una ciudad atiborrada y multiforme.

Coincidiendo con Benjamin ([1936] 2009), el proyecto de “Promoción de las lecturas en la sala de espera de Pediatría” considera que se puede obtener algo de esta recepción dispersa. Así, la sala de espera se convierte en un espacio de expresión e intercambio en donde se relatan o teatralizan cuentos, donde se recuperan las historias y leyendas de los lugares de origen de los concurrentes, se invita a escritores y narradores y se ofrecen libros para leer en la sala o para llevarse a las casas, etcétera.

Lo cierto es que habría aquí una apelación a una dimensión por fuera de lo funcional o utilitario; a una dimensión estética que se evidencia en una búsqueda por desarrollar el gusto y el placer por la lectura en sí misma y sin ningún otro tipo de condicionamientos, la satisfacción que implica el encuentro con la escritura literaria.

Por otro lado, y contribuyendo a este efecto de belleza, tornándolo más visible, se le otorga una cierta dedicación a la ambientación y decoración de la sala (carteleras, juguetes, mesas y sillas coloridas para niños), a la disposición de los libros en las bibliotecas, a la modalidad de la oferta de estos a los concurrentes, a la confección de los instrumentos que participan en las distintas actividades (afiches, folletos, títeres, etcétera), al cuidado en la convivencia con otros objetos más ubicados del lado de la funcionalidad propiamente dicha como el escritorio de la secretaria y los asientos para los padres, por ejemplo.

En el proyecto de “Promoción de las lecturas en la sala de espera de Pediatría” se produce el pasaje entre la lectura en silencio de la sala de espera de cualquier consultorio y las operaciones de leer en voz alta,

escuchar y contar en el hospital público, y todo eso en medio del bullicio. Una escena que privilegia la expresión de los concurrentes, la circulación de la palabra, que permite recuperar saberes y conocimientos ignorados o dormidos. Tiene lugar aquí una sustitución en relación con la escena global: de una escena comunicacional en la que el enunciador –el hospital público– monopolizaba palabras y saberes que recibía pasivamente el enunciatario –concurrentes a la sala de espera– se pasa a una escena en la que se recupera una cierta sociabilidad y en la que los libros y la voz se comparten, son de todos y para todos.

6. Más allá de la funcionalidad 2: la lectura en la sala de internación de Clínica Médica

Tomando como antecedente la biblioteca inaugurada casi diez años antes en el Servicio de Pediatría, el proyecto de “Promoción de las lecturas en la sala de internación de Clínica Médica” se comenzó a llevar adelante en el mes de marzo de 2008 en las Unidades Nº 5 y 6 de Clínica Médica con la participación de la Residencia de Educación para la Salud y, en un inicio, de las Residencias de Salud Mental, Terapia Ocupacional y Trabajo Social.

Si bien la idea nace a partir de una inquietud de los médicos del Servicio respecto del tiempo libre de las personas internadas (la mayoría, adultos mayores de ambos sexos con alguna enfermedad crónica de base), la promoción de la lectura no tiene en este proyecto como único fin ocupar este tiempo libre sino además contribuir a la calidad de vida de los pacientes y de sus acompañantes, familiares o cuidadores.

Dos veces a la semana (miércoles a la mañana y viernes al mediodía) los residentes y una voluntaria realizan una recorrida por las 24 camas de las Unidades Nº 5 y 6 de Clínica Médica ofreciendo tomar libros prestados o leer en voz alta fragmentos de alguna obra que pueda ser de interés para las personas que allí se encuentran. Para todo esto se contempla la historia previa de lectura, los gustos y preferencias de cada uno así como, en el caso de prestar algún ejemplar, las condiciones físicas del usuario (vista, movilidad, etcétera).

La invitación suele sorprender a pacientes y acompañantes. Y es que al desajuste y/o ruptura que la internación (y previamente la enfermedad) producen en la vida cotidiana de las personas –en tanto de un rol muchas veces activo en la vida social se pasa a otro pasivo y dependiente por estar

postrado en una cama, conectado a distintos aparatos, etcétera— se le suma la de estar recibiendo un ofrecimiento de este tipo en un espacio como una sala de internación en un hospital público.

Hay que señalar que esta sala de internación tampoco es el salón ni la sala de concierto ni la de teatro. La recepción también posee aquí características dispersas en tanto no solo se comparte una habitación con otra persona y, ocasionalmente, con sus familiares o cuidadores; sino que los médicos, enfermeros y otros profesionales de la salud ingresan con bastante frecuencia a la pieza para auscultar, medicar, realizar curaciones, tomar la presión arterial, etcétera. En este contexto, no es solo una utopía la lectura atenta, concentrada, reflexiva, silenciosa,¹⁶ sino que se evidencia una casi total pérdida de privacidad. Así, el espacio privado que se sostenía antes de la internación se ve lacerado tanto por la enfermedad como también por la duración de la internación, por las intervenciones médicas más o menos invasivas, por los cambios abruptos en el estilo de vida, por las visitas a la habitación de profesionales que no siempre se conocen de antemano, etcétera ¿Qué puede hacer la lectura en este ámbito? En principio, permitir a los lectores escapar de su nueva cotidianeidad (la enfermedad) y de sus evidencias. Petit (2001:43) va a decir también que

(...) la lectura puede ser, a cualquier edad, un atajo privilegiado para elaborar o mantener un espacio propio, íntimo, privado (...) incluso en contextos donde no parece haber quedado ningún espacio personal.

A esta posibilidad de resguardar un espacio propio se suma el hecho de que la lectura permite explorar diversas resoluciones para situaciones conflictivas, poner en palabras y comunicar ideas, opiniones y sentimientos que podrían no saber manifestarse. La lectura brinda palabras para nombrar la situación que se está atravesando durante la internación, facilitando además el contacto y el intercambio con otros. Este intercambio se da tanto con otras personas internadas como con los mismos trabajadores de la salud. Unos y otros donan libros y revistas a la biblioteca, conversan sobre lecturas realizadas y se comprometen en la devolución de los libros.

16. No lo es menos, a veces, la lectura en voz alta o la teatralización a partir de distintos textos; pero, básicamente, se intentan aprovechar esos momentos en los que el paciente y sus acompañantes se encuentran solos para proponerles este acercamiento a la lectura y, a través de esta, a otro “estar” en la institución hospitalaria.

Puede decirse, en suma, que el paciente internado recupera, por un lado, una cierta sociabilidad que se manifiesta en el intercambio con otros; y, por otro, un espacio privado, un refugio de la interioridad que la situación de internación tiende a debilitar y/o a invisibilizar en esta entrada permanente y no consentida de personas a la habitación. En este sentido, si bien la lectura puede ser concebida como un instrumento de entretenimiento o un pasatiempo que permite “llenar” ese tiempo ocioso que parece ilimitado, se constituye también, y sobre todo, en un recurso de salud.

7. Funcionalidad y estética de la lectura en el hospital público

La promoción de la lectura se presenta, en los dos proyectos analizados, a partir de una puesta en escena con características estéticas en medio de la cotidianeidad de un hospital público de la Ciudad de Buenos Aires. Al mismo le son atribuidas ciertas funciones o “utilidades” sociales que permiten explicar su emergencia histórica como institución pero, al mismo tiempo, en algunos momentos suspende o momentáneamente deja de lado estas “utilidades” para pasar a darle lugar a otro tipo de manifestaciones. Con la lectura ocurre algo similar. Tradicionalmente ha ocupado un lugar de entretenimiento y de pasatiempo en espacios como consultorios y salas de espera o de internación; ha tenido más bien una orientación hacia lo práctico, un papel de consejo que, según Benjamin ([1936] 1991), es característico de muchos narradores natos en tanto la narración aporta, velada o abiertamente, una utilidad: sea en forma de moraleja, de indicación práctica, como proverbio o regla de vida.

Pero el vínculo de la lectura con la salud propiamente dicha es más novedoso y se vincula en este tipo de proyectos con el placer desinteresado, sin objeto y, a través de este, con la salud concebida de una manera integral.

En este sentido, puede decirse que si toda institución/arte conlleva la existencia de un artista, una obra y un público; la tríada se muestra aquí con algunas características peculiares que tienen que ver con el espacio en que esta institución/arte se desarrolla.

El “artista”, por ejemplo, no es un profesional del arte, alguien que dedique su vida exclusiva o casi exclusivamente a ello. Se trata más bien de *amateurs*, de profesionales de diversas disciplinas interesados en promover la lectura (aunque, generalmente, no cuenten con una formación de base para ese fin) y que intentan aunar, de alguna forma, su praxis cotidiana, sus funciones como miembro de la sociedad, con otro tipo de praxis más ubicada

del lado de la belleza, de la libertad, de la sensibilidad. Su participación en este tipo de proyectos les permite desplegar otras capacidades propiamente humanas que las que desarrollan en el ámbito de su actividad, y esto por diversos motivos: excesiva especialización, falta de tiempo, escasez de recursos, etcétera. Aquí cobra significado la afirmación de Marcuse (citado por Bürger, 2010:71) acerca de que

(...) como el arte está separado de la praxis cotidiana, en él encuentran lugar aquellas necesidades que, a causa del principio de competencia que atraviesa todos los ámbitos sociales, son imposibles de satisfacer en dicha sociedad. Al mismo tiempo que valores como humanidad, alegría, verdad, solidaridad son apartados de la vida real, el arte los adopta.

Lo cierto es que de una participación en el hospital en lo que constituiría la esfera de la verdad (la ciencia), los profesionales pasan a una participación en la esfera de la belleza (el arte).

En cuanto a la “obra”, la misma pertenece en un principio a la cultura letrada por el hecho de tratarse, básicamente, de libros. Pero no se reduce esta cultura a un tratamiento sobre los contenidos. Hay, por un lado, una apelación a una lectura oralizada y aun a veces recitada o teatralizada más propia de la Edad Media;¹⁷ y, por el otro, un trabajo estético/poético sobre el objeto “libro” que va más allá de la dimensión poética que se le atribuye al lenguaje de la obra y que se manifiesta en la presentación de este en la biblioteca, en su exposición y circulación en las diferentes salas. Así, al libro de artefacto puramente funcional o instrumental (en tanto entretiene a quien espera, en tanto ocupa el tiempo libre de quien se encuentra internado) se le suma una función de tipo estético, vinculada al placer por sí mismo.

El “público”, por su parte, está conformado por aquellas personas que, ambulatoriamente o en situación de internación, se encuentran en el hospital y son invitadas a participar de las distintas acciones de promoción de la lectura. Este público tiene dos particularidades que no se presentan

17. Cuenta Alberto Manguel (2005), en *Una historia de la lectura*, que hasta la invención de la imprenta, la alfabetización no estaba muy extendida y los libros seguían siendo propiedad de unos pocos lectores: los ricos. Si bien estas personas de vez en cuando prestaban sus libros, los beneficiarios eran unos pocos dentro de su familia o de su propia clase social. Quienes deseaban conocer un determinado libro o autor, por lo general, tenían más posibilidades de oír el texto recitado o leído en voz alta que de tener en sus manos el ejemplar.

necesariamente en otros tipos de manifestaciones artísticas: por un lado, no precisa realizar un desembolso de dinero para participar de las distintas actividades:¹⁸ son públicas y gratuitas como el hospital; por el otro, si bien su participación en las acciones de promoción de la lectura es voluntaria constituye, de alguna forma, un público cautivo en tanto, más allá de desear o no escuchar/ver la actividad, lo hará por encontrarse en la sala de espera o de internación junto a otras personas que sí desean hacerlo. A esto se le suma que la implementación de los proyectos tiene días y horarios estipulados, por lo que si la persona concurre al Servicio (o se encuentra internada allí) en esos momentos será testigo –voluntario o involuntario– de la propuesta.

Ahora bien, más allá de estas características peculiares que adquiere la tríada artista-obra-público en el hospital, es claro que el contexto implica una “desnormalización” de la situación artística “ideal”, ya que ni las salas de espera ni las de internación son lugares pensados ni acondicionados para que este tipo de manifestaciones se haga presente. Lo que no impide, por supuesto, que sean llevadas adelante además de celebradas como propuestas que permiten pensar una mayor participación de las personas en los efectores de salud y un “estar” más saludable y placentero en un espacio como el hospital. En medio del bullicio de la sala de espera producen efectos de expresión de los concurrentes, facilitan la circulación de la palabra, recuperan la sociabilidad. En medio de la monotonía de la sala de internación y de la pérdida de privacidad, permiten resguardar un espacio propio, favorecer el lugar de individuo en medio de las intervenciones médicas, muchas veces invasivas.

Así, la articulación entre lectura y salud en las diferentes cotidianidades del hospital público genera un espacio simbólico donde, tal como afirma Petit (2001), podría decirse que la literatura o el leer, escuchar y contar historias autorizan un conjuro a la muerte. Mientras uno cuenta, pero también mientras lee o es destinatario de alguno de los proyectos analizados en este artículo, está vivo (y saludable).

Referencias bibliográficas

Arce, H. (1985): “Naturaleza de los hospitales: tres generaciones” en *Medicina y Sociedad*, Nº 5, Vol. 8., Buenos Aires, 156-173.

18. Esto, por supuesto, no niega que haya espacios artísticos por fuera del hospital que también son gratuitos: bibliotecas, galerías, museos, etcétera.

- Benjamin, W. (1936): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Estética y política*. 1ª ed., Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.
- (1936): *El narrador*, Madrid, Taurus, 1991.
- Brutin, K. (2000): *La alquimia terapéutica de la lectura*, París, L'Harmattan.
- Bürger, P. (2010): "Sobre el problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa" en *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- De Souza Campos, G. (2001): "Salud pública y salud colectiva: campos y núcleos de saberes y prácticas" en *Gestión en salud. En defensa de la vida*, Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Kant, I. (1790): *Crítica del discernimiento*. Madrid. Antonio Machado, 2003.
- Ley Básica de Salud de la Ciudad de Buenos Aires, N° 153/99. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Manguel, A. (2005): *Una historia de la lectura*, Buenos Aires, Emecé.
- Marcuse, H. (1955): *Eros y civilización*, Barcelona, Planeta, 1985.
- (1964): *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta, 1985.
- Menéndez, E. (2004): "Modelos de atención de los padecimientos: de exclusiones teóricas y articulaciones prácticas" en *Salud Colectiva* (H. Spinelli, compilador), Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Mihal, I. (2007): "Espacios, saberes e intermediarios de lectura en ámbitos de salud de la Ciudad de Buenos Aires". 4as. Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Onocko Campos, R. (2004): "Humano, demasiado humano: un abordaje del mal-estar en la institución hospitalaria" en *Salud colectiva* (Spinelli, H., compilador), Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Petit, M. (2001): *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Soto, M. (2014): *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Eudeba.
- Steimberg O. (2005): Seminario "Vida privada y géneros de la Comunicación".
- Testa, M. (1993): "El hospital visto desde la cama del paciente" en *Salud, problema y debate*. Año V, N° 9, Buenos Aires.
- Verón, E. (1987): *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.
- (1999): *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa.
- Yepes O. y otros (1997): "La promoción de la lectura" en *La promoción de la lectura. Conceptos, materiales y autores*, Colombia, Comfenalco.



Narrativa y vida cotidiana

DARÍO G. STEIMBERG

Vida cotidiana es el nombre de un campo compuesto por muy diversas prácticas. En él, objetos e instrumentos, medios y personas, sensibilidades y perspectivas participan de un conjunto de escenas que se despliegan y se contraen, se renuevan y se repiten en el tiempo. La vida cotidiana se experimenta en la comida y en el trabajo; en el vestuario y el mobiliario; a través del movimiento, de la imagen y del sonido; en el ritual y en el hábito. Sufrir instauraciones y rupturas. El lugar que la narrativa ocupa en ese complejo no es secundario, pero no resulta fácil de especificar.

En principio, hablar de la vida cotidiana como complejo supone una apuesta epistemológica particular. Muchas de las cuestiones que hoy asociamos a la complejidad vienen de larga data y pueden encontrarse en discusiones filosóficas muy antiguas. De ello da cuenta, por ejemplo, *El nacimiento de la física*, de Michel Serres, que encuentra en Lucrecio algunas de sus raíces (o al menos sus formulaciones primeras). Sin embargo, el desarrollo de la idea de ‘complejidad’ como perspectiva heurística contemporánea no parte de las ciencias humanas. Es en la química, las ciencias cognitivas, la física, las matemáticas, la topología, la cibernética donde pueden observarse sus modelizaciones más actuales. Solo después, las ciencias humanas y las reflexiones filosóficas y estéticas han empezado a tomar algunas de sus apreciaciones como bases valiosas. La economía y la antropología han sido, acaso, las primeras en incorporar una perspectiva compleja. Lo han hecho, es el caso de la antropología, a través, por ejemplo, de la incorporación de metodologías analíticas basadas en modelos reticulares. En la Argentina, la obra de Carlos Reynoso es tal vez uno de los mayores exponentes en ese

sentido (*Redes sociales y complejidad, Complejidad y caos*). En otras latitudes, George Ballandier (*El desorden*) y Edgar Morin (con su promoción del ‘pensamiento complejo’, por ejemplo en *El paradigma perdido*) son acaso dos los autores cuyas obras muestran reconocidos intentos de apropiación de estos postulados. En cualquier caso, es necesario empezar por una constatación: no existe una definición universal de ‘complejidad’. El término ha sido utilizado como nombre grupal de un conjunto de metodologías, pero también como una perspectiva transversal que articula diversas disciplinas; ha sido reivindicado por algunos de los científicos que acostumbramos llamar ‘duros’ y, a la vez, por intentos místicos pseudocientíficos (cuyo ejemplo más famoso es el de Fritjof Capra en *El tao de la física*).

Como fuere, muchos de los postulados que se asocian al término ‘complejidad’ importan una potencia que no es fácil encontrar en ninguna otra heurística. Aun cuando carecemos de una definición aplicable a todos sus contextos de uso, acaso vale empezar por una definición especulativa que Michael Wardrop ofrece en *Complexity*: “a system that is complex, in the sense that a great many independent agents are interacting with each other in a great independent many ways” (Wardrop, 1993:11). Sin embargo, no debemos perder de vista, como enfatiza Reynoso, que la cuestión cuantitativa no es imprescindible. No se trata de afirmar que una perspectiva compleja se distingue de otras a causa del número de elementos que toma en cuenta:

(...) la complejidad no es en sentido estricto un atributo ontológico propio del fenómeno que se estudia, sino una escala inherente al punto de vista que se adopta y a los conceptos que se usan, en especial conceptos relacionales tales como el de interacción, organización y emergencia. Por consiguiente, tanto un microorganismo como el universo son por igual susceptibles de abordarse como sistemas complejos (Reynoso, 2006:16).

Así, lo que caracteriza esta mirada es su interés por el estudio de las propiedades de las relaciones que se entablan (digamos, cierta mirada holística). Acaso una de las formulaciones más notables asociada a este problema y que permite adentrarse en la cuestión es la de ‘comportamiento emergente’:

(...) las características del todo no pueden deducirse a partir de las características de las partes. Esta circunstancia (...) se suele ilustrar mediante un ejemplo tan contundente como el de las propiedades

del agua. El agua está formada, como se sabe, por hidrógeno y oxígeno; ambos elementos son combustibles; más aún, el oxígeno es esencial para la combustión misma. Sin embargo, el agua no es combustible en absoluto, y hasta se utiliza para apagar fuegos (Reynoso, 2006:26).

Si aquí nos aventuramos a proponer una perspectiva compleja para el análisis de la vida cotidiana, lo hacemos a partir de la consideración de que muchas de las disciplinas que se encargan de ella comparten, desde un comienzo, intencionalmente o no, algunos de esos presupuestos. En el análisis estético contemporáneo, por ejemplo, el propio caso de las artes combinadas lo pone en escena: las propiedades que solemos atribuir y estudiar en torno de cualquier corpus audiovisual pueden entenderse perfectamente como propiedades emergentes del complejo que forman imagen, sonido y tiempo. Así, para nosotros, y a los fines específicos de estas páginas, complejo será el nombre de un sistema formado por diferentes objetos de estudio, relacionados entre sí de diversas maneras, cuyo análisis no puede realizarse sobre la base de ningún campo unificado de leyes ‘elementales’. ‘Vida cotidiana’ será entonces el nombre que damos a un conjunto que agrupa propiedades emergentes no atribuibles de manera específica a ningún plano único de la vida. Por fin, afirmar que se trata de un complejo implica fundamentalmente entender que carece de esencia o actividad básica alguna. La vida cotidiana supone la vida fisiológica, pero no la expresa. Lo que llamamos ‘vida cotidiana’ es la articulación misma de acciones y vivencias disímiles; simbólicas, afectivas y lógicas; estéticas y políticas. Y es justamente *porque* se adopta una perspectiva compleja en su estudio que la narrativa obtiene relevancia.

Compensar y constituir

Observada a partir de la ‘vida cotidiana’ como complejo, la función de la narrativa es –al menos– doble. Por un lado, en relación con la vivencia inmediata (digamos, no mediada), la narrativa puede cumplir una función compensatoria de segundo orden. Quien vive un conjunto de situaciones o ejecuta un conjunto cualquiera de acciones *narra* su experiencia, para los demás o para sí, como un modo de representar lo vivido (y, acaso, de operar una racionalización). Es decir, *narra* el complejo que habita. Y en

ese narrar compone un orden, abduce una organización que articula tiempos y escenas, personas y acciones. La narrativa es, entonces, una de las herramientas a través de las cuales la propia vida puede hacerse inteligible ante uno y ante los otros. Por otro lado, sin embargo, la dimensión narrativa participa cotidianamente de la modelización de la experiencia. Es decir, no existe para nosotros solo como un dispositivo que hace comprensible una experiencia que sería siempre anterior al conjunto de acciones, personajes y objetos integrados en un relato. También somos afectados de uno u otro modo, nos llamamos a la acción o a la contemplación, de acuerdo con la existencia de prácticas, actores y situaciones, de relaciones y objetos, en un proceder narrativo que nos constituye.

Este carácter doble es en rigor paralelo al carácter doble de la palabra 'cotidiano'. Lo cotidiano es un espacio de desarrollo vital, un espacio de construcción, de órdenes y de rupturas. Pero lo cotidiano es también una superficie de reflexión, un campo de análisis. Esto no implica, por supuesto, referirse a funciones exclusivas una respecto de la otra. Todos operamos una narrativa compensatoria y, a la vez, todos procedemos en una narrativa constitutiva.

Los estudios narrativos, muchas veces agrupados bajo el término 'narratología', suelen establecer, desde un comienzo, la diferencia entre ficción y no ficción (cfr. M. Martínez y M. Scheffel, *Introducción a la narratología*) o se dedican al estudio de las características, a la forma en que se construye un 'texto narrativo' (cfr. M. Bal, *Teoría de la narrativa*). Pero es importante señalar que, en vistas del análisis de la relación entre vida cotidiana y narrativa, aquí no se toma ninguno de esos recaudos. No entendemos 'narrativa' en tanto 'ficción' ni concentramos nuestro interés especialmente en 'textos narrativos'. En la famosa introducción al análisis estructural del relato, Roland Barthes deja entrever (aunque luego no se dedique específicamente a ello) la presunción que nos habilita a tal postura:

(...) está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; (...) internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida (Barthes, 1982:9).

Es porque el relato está allí donde hay vida (sobreentendemos, no sin ciertos reparos, 'humana') que nos interesa la cuestión. Porque no podemos

pensar en la vida (humana) sin narratividad, porque no podemos concebir la vida cotidiana sin concebir a la vez una dimensión narrativa. En principio, la diferencia entre ficción y no ficción, e incluso entre mentira y verdad, solo corresponde a la función compensatoria de la narrativa. Y aun así, ni siquiera parece ser una distinción fundamental en este caso. En segundo lugar, si aceptamos que nuestra vida cotidiana está constituida, al menos en parte, por una continuidad narrativa de nuestro ser en el mundo, entonces tampoco podemos aceptar que el estudio narrativo se dedique solo a textos (ya sean escritos, ya sean orales).

Antes que cualquiera de esas circunscripciones, lo que aquí llamamos narrativa es el producto de una articulación entre una experiencia del tiempo, una jerarquía lógica de acciones y un reparto de lo sensible (la expresión es de Rancière,¹ y refiere en resumen a “la distribución y redistribución de lugares e identidades”, “de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible” [Rancière, 2005:19]). Por consiguiente, entendemos que las características de las posibles articulaciones entre experiencias temporales, lógicas de acción y repartos de lo sensible diversos dan lugar, luego, a la observación de distintas narrativas. Concebimos la vida narrativamente y somos concebidos por una narrativa. Y es que ‘concebir’ también es una noción doble: decimos que concebimos la vida, es decir, que operamos una intelección, que construimos un modelo que nos permite estar y actuar en el mundo, de acuerdo con las herramientas narrativas que manejamos; pero concebimos el mundo, también, en el sentido de que lo creamos de acuerdo con una articulación narrativa de acciones, tiempos y repartos.

Relatos y procederes narrativos

La noción de ‘vida cotidiana’ supone un aspecto iterativo. Damos ese nombre a una red que pone en relación acciones y seres; objetos y espacios, de ‘fácil’ identificación y que podemos agrupar bajo verbos y sustantivos ‘simples’: dormir, levantarse, comer, vestir, trabajar; hermanos, padres,

1. En el francés original: “le partage du sensible”. Vale mencionar que *partage* es un término sin traducción exacta en español. Así, en diversas ediciones puede leerse “división de lo sensible”, “partición de lo sensible” y “reparto de lo sensible”. Lo cierto es que *partager* refiere una acción que puede entenderse en distintos casos como partir, repartir y compartir. En ese sentido, solo el término “reparto” parece hacer justicia a los diversos efectos de la acción de *partager* según la utiliza Rancière. La expresión elegida aquí se encuentra en la edición de Libros del Zorzal de *Política de la literatura*, con traducción de M. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo.

amigos y compañeros, perros y gatos, familia, tribu, vecindario; cama, vestimenta, mesa, pared, adorno, herramientas; dormitorio, patio, cocina, balcón, oficina, baño. Este complejo cotidiano se caracteriza también por la iteración de solo algunas de las relaciones posibles (cada vida cotidiana se desarrolla en el despliegue de ciertos emergentes, es una red que pone en función solo algunas acciones, con algunos seres y objetos, en unos pocos espacios). Y, en principio, la iteración ‘pura’ (que es puramente ideal) no tiene tiempo, carece de desarrollo temporal. La red cotidiana de la vida es entonces el polo opuesto de la gesta heroica, de la experiencia única, del nacimiento y la muerte, del principio y del fin, que son la condición fundamental de toda formulación clásica de relato. La vida cotidiana está marcada por instauraciones, por supuesto, pero que no son cotidianas en el momento del acontecimiento. La vida cotidiana vuelve sobre su fundación: “quedé embarazada” narra una voz, “me quedé sin trabajo” especifica otra.² Pero solo lo hace en tanto considera sus huellas, presentes de un pasado que determina el devenir. Allí empezó *esta* vida cotidiana, que no es la repetición de ese acto, sino de otros, marcados por ese comienzo. “No teníamos nada proyectado” o “Primero, en realidad me quería ir bien lejos, me quería ir a vivir a un lugar donde no tuviera a nadie en cien kilómetros a la redonda, yo sola y el mundo, más o menos”: la vida cotidiana *puede* dirigirse a un futuro, pero solo en tanto expectativa, en tanto formulación de un presente de futuros posibles. Por fin, entendida como la iteración de un conjunto de actos distribuidos en el tiempo según un patrón específico y desarrollados en un número limitado de espacios junto con un número limitado de personas, la vida cotidiana no tiene introducción ni desenlace y, por supuesto, carece de nudo. Frente a esa red, no hay *un* ‘relato’ de la vida cotidiana para cada persona. Todos producimos *múltiples* relatos compensatorios (ellos sí con comienzo, nudo y desenlace), que son potencialmente innumerables y que exhiben *aspectos* de esa cotidianidad.

Sin embargo, ‘vida cotidiana’ es también un campo de desarrollo, un complejo que sufre mutaciones paulatinas. Mutaciones que solo pueden llamarse tales en función de una dimensión temporal. Por ello, aunque no la caracterice *un* relato, la vida cotidiana no existe –no puede existir– fuera de una continuidad narrativa. Y es que aquí reservamos el término ‘relato’ para una unidad de medida que emerge de un **flujo narrativo**, pero ese

2. Las frases citadas pertenecen a entrevistas realizadas en estudios de campo dirigidos por Marita Soto para la investigación que dio lugar a este libro.

Tres veces en un mismo párrafo que diga “flujo narrativo” queda muy repetitivo, sugiero dejar como estaba: “... que emerge de un flujo narrativo que lo excede todo...”

flujo narrativo lo excede todo, está allí donde hay vida (del animal humano), sin fin y sin principio, por fuera o más allá del comienzo mítico y de la clausura escatológica. Ese flujo narrativo da lugar a la observación de la vida cotidiana y a la vez la constituye. No podemos decir, una vez más, que haya *un* relato (entendido como unidad con inicio, peripecia y fin) de la vida cotidiana. No, al menos, si nos orientamos hacia formulaciones clásicas, como aquellas en las que abrevan tantos estudios narrativos, como es el caso del notable *El sentido de un final* de Frank Kermode. Partimos, no hay duda, de consideraciones similares, pero nos separamos (nunca mejor dicho) a mitad de camino:

Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos “en el mismo medio”, *in medias res*, cuando nacemos. También morimos *in media rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas (Kermode, 1983:18).

Es cierto que no se habla allí de las búsquedas de sentido de la vida cotidiana, sino acaso de la construcción del Sentido de la Vida. La vida cotidiana, por su parte, no requiere de los acuerdos que menciona Kermode. Al pensar ahora, entonces, no en los relatos compensatorios sino en las narrativas que nos constituyen, tenemos que prescindir de esas consideraciones, puesto que ninguna narrativa de la vida cotidiana encuentra su sentido en un final (o en su relación con un principio). Y es así que, aunque no haya un relato de la cotidianeidad sino en un sentido compensatorio, podemos decir que hay un *proceder narrativo* de cada cotidianeidad. Un proceder, insistamos, que no está determinado por la relación entre inicio y desenlace, sino por la articulación de lógicas de acción, experiencias del tiempo y repartos de lo sensible. Así como decimos ‘corriente continua’ y ‘corriente alterna’ para referir dos maneras de fluir de la electricidad, sin tomar en cuenta dónde o cómo empieza y termina cada una, así podemos también concebir los procedimientos narrativos de la cotidianeidad. ¿De qué tipos de acciones, de qué jerarquías entre ellas, en función de qué actores, de qué huellas del pasado y expectativas de futuro hablamos cuando nos referimos a cada proceder cotidiano de la vida? Mi vida cotidiana procede narrativamente, y ello es porque doy tal nombre a la experiencia de una continuidad de mi ser en el mundo. Hay, por ejemplo, un ritmo narrativo de mi vida cotidiana. ¿Qué y cuántos seres, acciones, espacios la caracterizan? ¿Qué jerarquía determina

la repetición de unos y no de otros? Y también: ¿qué acentos lógicos marcan el tiempo en el que mi vida cotidiana se despliega? O complementariamente: ¿qué acentos temporales marcan la lógica de acción que constituye mi cotidianeidad? Esas son las preguntas que ponen en escena un proceder constitutivo (narrativo) de la vida. Y ese proceder es el emergente de un complejo, diferente y previo a lo que luego dará lugar, a la representación de las vivencias en diversos ‘relatos’.

Pero entonces aparece allí una cuestión que no puede faltar al concebir la diferencia entre un *relato compensatorio* y un *proceder narrativo constitutivo*. Aquí, en un principio, no nos enfrentamos con el enigma del huevo y la gallina: la constitución narrativa de mi vida cotidiana es, por supuesto, lógicamente anterior a mi relato compensatorio. Pero una vez dentro del juego, el relato puede volverse sin duda huevo: “no sé si es estético pero a los chicos les gustó”, dice un padre sobre un objeto particular que da carácter a su hogar. Y su relato modifica en adelante su proceder. Procedemos en narrativas constitutivas sobre las que reflexionamos en relatos compensatorios. Pero más tarde o más temprano nuestros relatos (o al menos fragmentos de ellos) se vuelven partes constitutivas de nuestro ser en el mundo. Porque abducir un relato y reflexionar sobre la narrativa de la vida son también acciones que componen esa continuidad.

Referencias bibliográficas

- Bal, Mieke (1998): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- Balandier, Georges (2003): *El desorden*, Barcelona, Gedisa.
- Barthes, Roland (1982): “Introducción”, en Roland Barthes *et al.*, *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.
- Capra, Fritjof (2000): *El tao de la física*, Barcelona, Sirio.
- Kermode, Frank (1983): *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez, Matías y Michael Scheffel (2011): *Introducción a la narratología*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Morin, Edgar (2008): *El paradigma perdido*, Barcelona, Kairós.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Bellaterra.
- (2007): *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Reynoso, Carlos (2006): *Complejidad y caos*, Buenos Aires.
- (2011): *Redes sociales y complejidad*, Buenos Aires, SB.

- Serres, Michel (1977): *El nacimiento de la física*, Valencia, Pre-Textos.
- Waldrop, Mitchell (1993): *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, New York, Touchstone.



Vida y medios

Otras cronotopías de puesta en escena de lo cotidiano. El Nuevo Cine argentino hecho por mujeres (2000-2010)

AGUSTINA PÉREZ RIAL

1. Introducción

Este artículo es parte de una investigación que tiene como propósito analizar las modalidades de puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción¹ realizado por mujeres (2000-2010), en un corpus conformado por cinco films: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002); *Géminis* (Albertina Carri, 2005); *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2009) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010).

Un primer paso en este *topoanálisis* que proponemos –tomando prestado el término de Bachelard ([1957] 1965)– lo constituye la definición de las fronteras del sintagma *lo cotidiano familiar*, una delimitación que sitúa esta investigación en diferentes espacios: las salas de estar, los comedores, las cocinas, las habitaciones y los baños.

Entendemos que la puesta en escena cinematográfica del interior de una casa se dirime en una serie de elecciones que no tienen que ver solo –o exclusivamente– con el realismo o naturalismo que se pretenda de una imagen, con el nivel de lo descriptivo, sino que se vinculan estrechamente con la narración. Escamotear los límites de una topografía, convertirla en un espacio de fronteras difusas, cerrar los planos de manera tal que el fragmento no situado sea la regla y no la excepción, son solo algunos de los

1. Si bien hemos optado por incluir esta especificación en la delimitación del objeto de estudio coincidimos con Ismail Xavier cuando señala que “(...) el cine, como discurso compuesto de imágenes y sonidos es, en verdad, siempre ficcional en cualquiera de sus modalidades; siempre es un hecho de lenguaje, un discurso producido y controlado (...)” (Xavier, 2008:21).

recursos utilizados en las producciones analizadas. A través del estudio de los espacios representados, los ausentes y aquellos diferencialmente modalizados buscaremos dar cuenta de la manera en la cual estas películas incidieron –y esta es una de nuestras hipótesis– en un proceso de *anamorfosis*² de lo cotidiano. Este llevó a leer en los films un desplazamiento del campo semántico del hogar como espacio donde primaban verosímiles ligados a la puesta en escena de lo conocido y lo previsible en la representación de lo cotidiano familiar, a un espacio que aparecía como heterogéneo y desconocido, y que admitía nuevas figuraciones en su construcción.³

Partiendo de la hipótesis de la existencia en los discursos analizados de quiebres en los verosímiles de representación tradicional en la cinematografía nacional que ha centrado sus historias en *relatos de interiores* (España, 2000; Berardi, 2006), lo que nos interesa indagar en nuestro corpus es la manera en la que estos espacios son configurados, qué lugares aparecen representados y cuáles son las coordenadas que guían esa representación.

El propósito de este trabajo es describir un conjunto de poéticas⁴ de puesta en escena dando cuenta de algunas operaciones presentes en los films analizados como el acercamiento de la cámara a aquello que se muestra, generando un acortamiento de la distancia con lo filmado (sujetos y objetos); la focalización en el detalle, donde metonimia y sinécdoque aparecen como operaciones figurales privilegiadas; la ausencia de conflictos que trasciendan el universo de lo privado y que aparecen centrados en los vínculos familiares

2. Nos interesa pensar en la potencia de la *anamorfosis* como un efecto de sentido que adviene cuando el espectador se enfrenta a la obra, superada una primera visión frontal y opaca (cfr. Sarduy, 1982). La *anamorfosis* aparece, así, en nuestra lectura como una noción complementaria a las postulaciones que los estudios de cine y género han venido realizando sobre la posibilidad de conformar una *des-estética* fílmica (cfr. de Lauretis, [1985] 2002).

3. La inmanencia de lo extraño en lo familiar que señala Freud (1919) después de llevar adelante un estudio semántico del adjetivo alemán *heimlich* y de su antónimo *unheimlich*, y de indagar en las diversas formas en las que estos se articulan en fenómenos psíquicos y estéticos, será explotada por diversas vanguardias artísticas. Este reenvío aparece, también, en el corpus analizado como una característica destacable de los verosímiles que sustentan los universos contruidos. “Unheimlich [señala Freud siguiendo las palabras del filósofo alemán Friedrich Schelling] sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” ([1919] 1992), algo que nos acerca, además, a la anteriormente aludida noción de *anamorfosis*.

4. Entendemos la poética como ha sido definida por Jakobson como aquella función del lenguaje que se orienta hacia la constitución del mensaje como tal (cfr. [1963] 1985). En el caso del cine, una discusión sobre poéticas podría ser encarada, en palabras de Mabel Tassara, desde al menos tres lugares de abordaje: “a) El estatuto actual del cine como lenguaje. b) Una puesta en discusión de la teoría clásica en lo que hace a las posibilidades actuales, expresivas y estéticas, del cine. c) La discusión del cine como arte en interrelación con el modo en que contemporáneamente enfrentan esta problemática los otros lenguajes de la cultura” (Tassara, 2001:143)

y en temporalidades que muestran las acciones en su duración; el juego de los films con géneros (*genre*) tradicionales como el melodrama, entre otros aspectos que permiten trazar una cartografía compartida.

2. Figuración, cronotopía y anamorfosis

Si, como señala Francastel, “Los espacios nacen y mueren como las sociedades; viven, tienen una historia” (1975:110), pensar un espacio, desmontarlo, es siempre rastrear las condiciones que dan lugar a un particular régimen de visibilidad y enunciación. Para llevar adelante esta empresa nos valdremos de un par nocional, el conformado por los conceptos de cronotopos y anamorfosis.

El *cronotopo* aparece desde las formulaciones de Mijail Bajtín (1989) como una noción subsidiaria a nuestros planteamientos sobre la figuración en el cine para pensar el tratamiento del espacio en su vinculación inextricable con la dimensión temporal. Según Bajtín, el cronotopo es el modo en el que una obra asimila y procesa la percepción del tiempo y del espacio, no como categorías trascendentales sino ideológicas. La concepción espacio-temporal de una obra es un factor que colabora con la imagen de mundo que en esta queda plasmada. El cronotopo, en tanto categoría semántico-valorativa, se resuelve artísticamente en motivos concretos o figuras textuales.

Estudiar el espacio en un film implica pensarlo desde distintas dimensiones.⁵ A nivel retórico, de su configuración, por ejemplo, podemos analizar cómo ciertas decisiones vinculadas a la puesta en escena (encuadres, posición y movimiento de cámara, montaje, música, efectos sonoros, ambientación) inciden de manera directa en la consolidación del espacio como actante⁶ y

5. Seguimos para este abordaje la distinción que realiza Oscar Steimberg (1998) según la cual los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos componen una manera de abordar cualquier entidad semiótica (texto u objeto cultural). La dimensión retórica abarca todos los mecanismos de configuración de un discurso; la temática incluye todo aquello que aparece en un texto en forma de acciones y situaciones que responden a esquemas de representabilidad previos, históricamente elaborados y relacionados; mientras que la instancia enunciativa es aquella que acusa los efectos de sentido de los procesos mediante los cuales se construye una situación comunicacional en el interior del texto (cfr. Steimberg, 1998).

6. Utilizamos este concepto en el sentido desarrollado por Greimas y Courtés: “El concepto de actante tiene mayor extensión, sobre todo en semiótica literaria, que el término personaje y, también, que el de *dramatis persona* (Propp), pues no solo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos” ([1979] 1990:24, cursivas en el original). En este sentido es que se inserta conceptualmente nuestra indagación sobre las funciones actanciales de los espacios.

no solo como escenario que contiene el devenir de la historia y la interacción de los personajes.

Partiendo de la inexistencia de un *grado cero*⁷ de la representación espacial, ya que incluso –o mejor dicho, sobre todo– un espacio vacío o reducido a sus mínimos componentes es siempre un espacio enunciativamente marcado, es que entendemos que desmontar las operaciones de representación espacial resulta un punto de interés para poder dar cuenta de las innovaciones estéticas que se plantean estos films.

Pensar, entonces, las modalidades cronotópicas de representación de lo cotidiano familiar en nuestro corpus nos permite analizar los quiebres, continuidades y remanencias a los que contribuyó este *Nuevo Cine Argentino*⁸ realizado por mujeres en un contexto más amplio conformado por una periodización de verosímiles de puesta en escena en el cine argentino.

Puestas que ponen en tensión el *raccord*,⁹ imágenes que fragmentan cuerpos y objetos, disyunciones entre lo visual y lo sonoro, planos que privan de coordenadas precisas sobre la conformación del espacio fílmico son solo algunos de los elementos que se despliegan en las películas que analizaremos contribuyendo a generar en el espectador lo que hemos denominado como un efecto de anamorfosis, un extrañamiento que permite, en la alteración de la perspectiva, el surgimiento de nuevas figuras.

7. Esta noción proviene de recorridos propuestos desde universos no-audiovisuales, principalmente del campo de la lingüística y la semiología, y se ha definido tradicionalmente por una oposición: aquella que mantiene con la noción de desvío (cfr. Grupo μ [1982] 1987). Una propuesta de aplicación de este concepto al análisis cinematográfico puede leerse en “El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos” de Camila Bejarano Petersen donde la autora plantea por qué y para qué pensar el grado cero en el campo del cine partiendo de la hipótesis de considerar que si se entiende esta noción “(...) en términos de su modo de hacer sentido: alta referencialidad, redundancia y fuerte univocidad, podemos considerar que cierto cine, el cine de narrativa clásica, opera en función de grado cero” (2011:§15).

8. Coincidimos con la afirmación de Gonzalo Aguilar quien señala que “(...) existe un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común” (2006:13, cursivas en el original).

9. Voz francesa que hace referencia a la relación de continuidad que debe existir entre los diferentes planos espaciales y temporales de un film para que no se rompa en el espectador la ilusión de continuidad narrativa.

3. Cine hecho por mujeres: ¿nuevas cronotopías de puesta en escena?

La cinematografía nacional ha tenido desde sus comienzos la representación de lo cotidiano familiar como uno de sus temas dilectos. En la década de 1950, por ejemplo, la construcción de la familia se convierte en el gran relato de época. El investigador argentino Mario Berardi (2006) ha realizado un estudio sobre el tema que publicó con el título *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino*. La tesis que allí queda expuesta relaciona la etapa de consolidación de la industria cinematográfica en el país, desde los comienzos del cine sonoro en 1933 hasta los años 70, con la conformación, auge y caída de un esquema representativo sólido y estabilizado que trasvasaba con sus características a las distintas producciones: el *modelo de representación sentimental* u *optimista*.

Este modelo retoma recursos del melodrama y afina sus historias en relatos de costumbres. El cruce da por resultado un sistema de representación estable. Es un momento en el que la gran mayoría de las producciones nacionales apelan al mismo repertorio de figuras para poner en escena los interiores hogareños. La *tópica*¹⁰ a la que recurrió el *modelo tradicional* se convirtió, así, en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, pero también de modos de tratar esos temas, en una codificación que alcanzó no solo a los contenidos, sino además a las formas en que estos fueron representados cinematográficamente.

Será recién a mediados de los años 50, cuando la hegemonía y productividad del *modelo sentimental* habrán de ser puestas en entredicho. Es en ese momento cuando, sin abandonar la representación de lo cotidiano, directores como Leopoldo Torre Nilsson en films como *La casa del ángel* (1957), cuestionan las argumentaciones positivas en torno a la familia.¹¹ Estas modificaciones afectan el plano de la representación espacial, con la

10. A la pregunta “¿qué es la *Tópica*?” Roland Barthes responde “Parece posible distinguir tres definiciones sucesivas, o por lo menos tres orientaciones de la palabra. La *Tópica* es, o ha sido: 1) un método; 2) un casillero de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas” ([1970] 1997:135, cursivas en el original).

11. Este film está basado en un libro homónimo de Beatriz Guido. Las búsquedas estéticas de Nilsson-Guido se caracterizaron por la construcción de un lenguaje propio que les permitiera representar el universo de lo femenino y lo doméstico, distanciándose de las producciones de la época, y valiéndose para eso de recursos formales que no habían sido utilizados por la cinematografía nacional como cierta manera aberrante de componer los planos, un particular uso del sonido o el peso de la música comentativa.

aparición de nuevos territorios y viejos espacios que se encuentran enrarecidos (como la mesa familiar, una figura que obtuvo centralidad diegética en el *modelo sentimental* como espacio de unión), provocando, también, alteraciones en las formas de representación de la temporalidad. El tiempo heterogéneo de lo cotidiano irrumpe en las diégesis y ganan escena los tiempos muertos. Este *modelo tradicional*, si bien siguió operando de manera remanente, fue sufriendo una gran cantidad de alteraciones.

La consolidación del *Nuevo Cine Argentino* en los años 90 fue una coyuntura propicia para la renovación de modos de producción y estéticas, y favoreció también la incorporación de nuevos actores en el campo. El recorte de nuestro corpus: *cine hecho por mujeres entre los años 2000-2010* está íntimamente relacionado no solo con cuestiones vinculadas a las mutaciones en la propia industria cinematográfica en este período, sino también con la hipótesis de la existencia de nuevas figuraciones en esos films.¹² Es este el contexto en el que se inscriben los interrogantes a los que buscamos responder en estas páginas. ¿Cómo alteran estas películas las modalidades tradicionales de representación? ¿Cómo impactan estas *mise-en-scène* en la articulación de nuevas narrativas?

Para dar una respuesta –al menos provisoria– a estas preguntas, trabajaremos a partir de las películas *La ciénaga* (2000) de Lucrecia Martel, *Géminis* (2005) de Albertina Carri y *Por tu culpa* (2010) de Anahí Berneri, en un intento por describir cómo opera en estos films la economía figural de puesta en escena de lo cotidiano. En *La ciénaga* y *Por tu culpa* nos interesa focalizarnos en la presentación de dos aspectos. El primero, los accidentes presentes en ambas películas, que aunque visualmente elididos aparecen como un motivo estructurante y nuclear¹³ de la trama, generando, en confluencia con la construcción sonora del entorno, una tensión entre el espacio mostrado y no mostrado. El segundo lo constituye la manera en la que ambos films construyen el territorio de las habitaciones –y, más específicamente, de las camas– de sus protagonistas. Con *Géminis* buscaremos pensar los

12. Es poco habitual encontrar en la ya amplia bibliografía sobre este *Nuevo Cine* la consideración de cómo el numeroso ingreso de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave (como la producción o la dirección de fotografía) ha modificado esas estéticas preexistentes o qué efecto ha tenido esta incorporación sobre las poéticas del realismo, particularmente aquellas que se concentran en la representación de los espacios de lo cotidiano. Es en esta línea de indagación donde busca insertarse no solo este trabajo sino la tesis en la que él se inscribe.

13. En el caso del film de Carri, lo que podríamos denominar el “accidente”: la visión de la madre de los hijos manteniendo relaciones sexuales, es trabajada desde lo visual pero elidida en lo sonoro, en un caso más de dislocación entre las bandas visual y sonora del film.

modos en que esta película recupera un género muchas veces *negado*¹⁴ por los *Nuevos Cines*: el melodrama. El film de Carri nos interesa, además, por el privilegio narrativo que tiene en él la puesta en escena de una geografía de lo cotidiano que hace de la casa familiar un personaje más de la trama.

La ciénaga exhibe dos formas de relación familiar desgarradas, una de manera más extrema que la otra, recuperando la familia como un lugar de observación de la sociedad, con el propósito de mostrar los ambiguos vínculos afectivos entre los parientes, su relación con el espacio que los rodea y sus percepciones sobre los fenómenos locales (como la aparición de una virgen en el tanque de agua de la casa de una vecina).

La película está construida sobre la base de dos territorios que se oponen. Por un lado, la finca La Mandrágora, en la que se cosecha y seca el pimiento rojo y en la que pasan los veranos Mecha (Graciela Borges), su esposo Gregorio (Martín Adjemian) y sus hijos, con su pileta de agua estancada y sus dos muca-mas; y por otro, la casa de Tali (Mercedes Morán) y Rafael (Daniel Valenzuela). En la caracterización de estos espacios se condensa también la descripción de estas dos familias: si en La Mandrágora el accidente es la norma, un rumor constante;¹⁵ en la casa de Tali, lo que acecha no es variable, viene de afuera y toma la forma de un mito o una leyenda: Vero (Leonora Balcarce), la sobrina, cuenta a sus hermanos y primos la historia del perro-rata, dando forma con su fábula a los ladridos que llegan a la casa del otro lado del muro del jardín.

Construida como el relato del tránsito entre estos territorios, de chicos que circulan y adultos que eligen –o se ven reducidos– al sedentarismo, *La ciénaga* otorga centralidad narrativa a dos espacios: la cama y la pileta. En ambos, la horizontalidad de los cuerpos es la regla. En este sentido, el inicio mismo del film, con esos seres que deambulan a un costado de la piscina arrastrando reposeras y copas en planos medios que optan por mostrar torsos recortados y no rostros, da cuenta de un punto de vista que será recurrente –aunque no fijo–, y que toma como base la ubicación de la cámara a una

14. Según Gustavo Aprea solo durante un breve período (entre mediados de 1930 y fines de 1950) el melodrama fílmico alcanza reconocimiento social amplio y es considerado un género autónomo. A partir de la entrada en crisis de la industria y el quiebre del sistema de estudios en la Argentina, comienza su *negación* desde el punto de vista metadiscursivo como género producido y reconocido socialmente. Sin embargo, “cuando el *melodrama fílmico* muere otros géneros heredan su retórica, su modo de narrar y su apelación al patetismo” (Aprea, 2003, cursivas en el original).

15. En este sentido es central el rol del sonido en el film. Desde el comienzo, el fuera de campo que acecha es incorporado a través de la dimensión sonora: una tormenta o los disparos en el monte. De esta manera, la construcción sonora del espacio se convierte en un factor que puntúa la trama y contribuye a la consolidación de los climas narrativos.

altura que bien puede identificarse con la mirada de un niño, bien con la de un adulto recostado en una cama.

La(s) cama(s) –centralmente la de Mecha, pero también la de Isabel, la mucama– y la pileta son espacios en torno a los cuales orbitan los personajes. Si la pileta es un territorio clausurado con su agua turbia y estancada, y la sociabilidad de adultos y niños solo es posible en sus confines, en sus alrededores; la cama, por su parte, es un espacio abierto, en el que todo es compartido. En la película, los personajes femeninos pasan la mayor parte del tiempo en la habitación, construida como un espacio interior y claustrofóbico, en el que la tenue iluminación es reforzada por los gestos de la protagonista, Mecha, que apaga las luces o entorna las ventanas. Son la cama¹⁶ como espacio, y la habitación como territorio, los que marcan los límites de la sociabilidad familiar, en ella irrumpen las visitas, y el cuerpo tendido de Graciela Borges gana centralidad.



La cama de Mecha (Graciela Borges) como espacio privilegiado de la sociabilidad familiar.

16. Claudia Soria (2009) señala en su artículo “El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine de Martel” que “En *La ciénaga* la cama es un significante erotizado aunque ninguna escena de sexo ocurra en la cama. Es, además, marca de una clase ociosa que puede darse el lujo de estar en cama mientras los criados los atienden. Lo cierto es que el dormitorio es, sin dudas, el decorado más recurrente en *La ciénaga*. No es exagerado decir que el ochenta y cinco por ciento de la película transcurre en las camas.” Disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_soria.html.

La ausencia de un conflicto central a nivel del relato, reforzada por una puesta en escena que remarca la horizontalidad en la que están sumidos los cuerpos adultos del film, conduce al espectador a una sensación de ausencia en el devenir de la trama. Sin embargo, y más allá de esta primera apreciación, en *La ciénaga* todo el tiempo pasan cosas, más o menos accidentales, como la caída de la protagonista que da inicio al relato, o la muerte del niño con la que culmina el film. Dos acontecimientos que devuelven esos cuerpos –adulto e infantil– a la horizontalidad y el quietismo.

La puesta en escena toma las figuras de la supresión, centralmente la sinécdoque y la elipsis, como operatorias que contribuyen a construir los espacios y sus significaciones.¹⁷ Valiéndose, así, de sinécdoques visuales –sobre todo para la figuración de los cuerpos y de los espacios– y de elipsis para la puesta en escena de los accidentes–, el film de Martel construye una singular poética de lo cotidiano que la aleja de los verosímiles que caracterizaron tradicionalmente a los relatos de interiores. Esta poética del detalle o del fragmento, que en el film de Martel es llevada al paroxismo, está en relación con un sonido fuera de campo que viene a complementar la información que la imagen elide. El resultado es un discurso en el que la configuración sonora del espacio brinda tanta –o más– información que la que nos ofrece la construcción visual.

Géminis, tercer largo de Albertina Carri, vuelve sobre un tópico que ya había sido abordado en su primera película *No quiero volver a casa* (1999) y en su corto *Barbie también puede estar triste* (2001): los núcleos familiares y sus dinámicas de socialización internas y externas.¹⁸ A la vez, los tres films de la directora, con sus tonos y estéticas disímiles, presentan aspectos compartidos que permiten pensar en rasgos estilísticos que atraviesan su producción entre los que se destaca su recurrencia a los esquemas melodramáticos.

17. Como ya señalaba Christian Metz hablando del “principio sinecdóquico”: “(...) uno de los modos principales de transformación del objeto en signo, en el cine, consiste en representar selectivamente una parte del objeto (...) el cine mudo autorizaba sinécdoques sobre un solo eje, el de la imagen (= selección de lo visible pantallíco); el cine sonoro y parlante ofrece varios ejes sinecdóquicos para cada dato: podemos hacerlo oír sin mostrarlo, o al revés, etcétera” ([1977] 1979:167).

18. El segundo largo de Carri, *Los Rubios* (2003) también podría ser pensado en estos términos. No lo incluimos en el cuerpo del texto, sin embargo, por dos razones. Primero, por entender que esta película, si bien juega con la hibridez genérica entre el documental y la ficción, ha sido clasificada por el metadiscurso crítico como documental. En segundo lugar, porque entendemos que el film no se propone como una exposición de la historia de los padres de la directora, sino que es una película que podría leerse metadiscursivamente como un documental sobre las dificultades con las que la directora se encuentra para volver a esas biografías familiares valiéndose, entre otros procedimientos, de la recolección de testimonios cuyo estatuto de verdad cuestiona.

Señala Aprea (2003) que la *negación* del melodrama fílmico tuvo como contraparte una expansión de las características de la enunciación melodramática a diversas producciones audiovisuales, televisivas y cinematográficas. En este contexto, parte de la obra de sus detractores, como el caso del anteriormente citado Leopoldo Torre Nilsson y otros directores del Nuevo Cine de los años 60, estuvo marcada por un tono melodramático. El carácter de las protagonistas femeninas, el énfasis puesto en la descripción del sufrimiento, entre otras características, contribuyeron a consolidar una modalidad enunciativa que atravesó distintos géneros y estilos cinematográficos.

En el caso de *Géminis*, el melodrama no solo no aparece negado en su *patetismo*, sino que la puesta busca reforzar –llevándolos por momentos a lo absurdo– sus elementos constitutivos.¹⁹ La falsa-ficción incluida en el film, ese melodrama novelado televisivo venezolano que comparten en la cocina Olga (Silvia Bayle) y Meme (María Abadi) es una de las inclusiones diegéticas que, a la vez que citan, parodian el género.²⁰ Este *como si* señala la posibilidad misma de torsión genérica. *Géminis* aparece así como un melodrama que, asumiendo las convenciones, le quita al espectador la posibilidad final de catarsis.²¹

En *Géminis* la casa familiar aparece como un espacio con entidad narrativa propia. Después de un breve prólogo en el que se editan imágenes muy cerradas (sinécdoques visuales) de una extracción de sangre, el título del film sobreimpreso en una placa negra es desplazado hacia la derecha de la pantalla por una imagen del espacio cotidiano que inaugura el relato. La cámara comienza, así, un lento recorrido por la planta alta de la casa. El primer personaje que se cruza en escena es la madre, Lucía (Cristina

19. La materia prima del melodrama son los sentimientos y el dramatismo intensificado. En el cine una batería de recursos contribuyen a consolidar una estética particular para este género: la iluminación, los movimientos de cámara, la composición, los ángulos de toma, el tamaño relativo de los planos, el encuadre, la puesta, las variaciones rítmicas, las elipsis, los encadenados y en el plano sonoro, la música puntuativa.

20. En la pantalla del televisor que congrega a Olga y Meme se ve a Analía Couceyro, protagonista del film anterior de Carri, manteniendo un diálogo con un hombre. El intercambio, marcado por el esquematismo de la puesta, hace alusión a un lugar común discursivo del género: “Carlos Alberto [pausa marcada por la inspiración del humo de un cigarrillo] Ana Luisa y tú son hermanos.”

21. Distinto a lo que puede ocurrir con otros textos melodramáticos, una de las características del uso que Carri hace de este registro enunciativo en sus ficciones es el negarle al espectador la posibilidad consolatoria de un “final feliz”, al menos en la forma canónica en que lo hacía el género. Su uso de este esquema genérico no permite llevar el círculo pático a un punto de llegada sosegador. Solo el silencio, la mentira o la locura, o una imbricación entre los tres, es ofrecido al final del texto.

Banegas), en bata. Con un plano secuencia en el que el avance parece ralentizado y en el que la lentitud en el movimiento acentúa la naturaleza *voyeur* de la puesta de cámara, las imágenes van acercando al espectador a los confines del espacio íntimo de los adultos, el dormitorio de Lucía y Daniel (Daniel Fanego).



Desde un inicio la cámara se mueve espiando el espacio cotidiano subrayando su carácter *voyeur*.

Los ambientes en tonalidades rojo carmín contribuyen a la sensación de calidez (más tarde agobio) del contexto. De fondo los sonidos intradieгéticos (pájaros, en primer plano sonoro) coronan la escena. Hay un corte, comienza a sonar una música incidental, y un nuevo personaje, Jeremías (Lucas Escariz) es presentado mientras se mira en un espejo. La cámara vuelve a los personajes de Fanego y Banegas que se encuentran en el baño. Será la madre quien pronuncie los primeros parlamentos de la película, y en ese breve monólogo –en verdad es un diálogo trunco por la falta de respuesta de su esposo– dejará en claro su posición de madre omnipresente. Efecto del montaje, escuchamos su voz cuando la cámara ya ha abandonado a Lucía en el baño, mientras vemos el primer cruce de los hermanos en la escalera.

La puesta en escena de los primeros minutos del film permite no solo dibujar un perfil de esta familia de estructura matriarcal y padre distante, sino también, mostrar la centralidad y arquitectura de ese espacio en el

que se desarrollarán la mayor parte de las acciones de la película. Esta casa de ambientes amplios y abiertos, distribuida en dos plantas comunicadas por una escalera, con espacios predominantemente blancos en la planta baja y de colores cálidos en el primer piso, encuentra, esparcidos por las habitaciones y los baños, espejos grandes y pequeños, que multiplican las miradas de esa familia.²²

Es la casualidad el elemento narrativo que contribuye al trágico desenlace: la madre olvida unos papeles en la casa, llama y los hijos no escuchan el teléfono. Desde la llegada a la casa en el auto de su amiga Ana (Vivi Tellas), la cámara la acompaña en contrapicado señalando una instancia enunciativa que se plantea como superior a los personajes. La composición visual es acompañada con sonidos intradieгéticos de gemidos y jadeos que provienen del primer piso, son estos los que movilizan esa transformación en el saber del personaje de Lucía, contribuyendo al final trágico.

El enfrentamiento manifiesto entre la lógica del deseo y la lógica de las convenciones sociales, oposición típica de la enunciación melodramática, es la tensión constitutiva que atraviesa los tres niveles del relato –funciones, acciones y narración. Es *puertas adentro* de la casa, un espacio con entidad narrativa propia, donde transcurre *el infierno*. El montaje de una de las escenas finales, la del descubrimiento por parte de Lucía de la relación incestuosa de sus dos hijos, busca reforzar la contraposición interior/exterior, nosotros/ellos que sostiene el film. Este contrapunto queda explicitado en la secuencia en la que vemos a Lucía desencajada bajar las escaleras arrastrándose después de haber descubierto a sus hijos en pleno acto sexual mientras su amiga, que se ha quedado esperándola en el auto fuera de la casa, llama a la puerta incesantemente sin ser correspondida.

Melodrama que *afirma* los esquematismos retóricos y temáticos del género, *Géminis* se presenta como un texto que permite vislumbrar las potencias narrativas de la puesta en escena de ese universo de lo cotidiano familiar que es la vivienda. Esta es construida no solo como un lugar de

22. La cantidad de espejos de la casa, y de tomas en los que son utilizados, merecerían un estudio aparte. Su efecto multiplicador nos parece, sin embargo, un aspecto importante para pensar la manera en la cual se representan –reflejan sería la palabra más obvia– esos vínculos deformados, invertidos, duplicados. Los encuadres que priman en el film tensan el espacio amplio, luminoso y confortable de los ambientes, tornándolo asfixiante, incómodo y clausurado.

convivencia e interacción de los personajes, sino como una entidad con punto de vista propio sobre lo que ocurre en su interior. Así es como en varias escenas –pero, centralmente, en las de apertura y cierre–, una cámara no identificable con ninguno de los personajes invita a recorrer las historias que el espacio encierra.

Por tu culpa, film dirigido por Anahí Berneri, toma como núcleo inicial una nota catalítica: la imposibilidad de una joven madre, Julieta (Érica Rivas), para hacer que sus hijos, Valentín y Teo (Nicasio y Zenon Galán), de 8 y 2 años, se vayan a dormir un domingo a la noche.

La película se abre con una secuencia de casi veinte minutos –sin elipsis, aunque con cortes²³ compuesta por planos cerrados²⁴ y encuadres fragmentarios, y con una edición de sonido en la que se superpone el ruido ambiente –televisión, computadora, grabador, juegos electrónicos infantiles– con los diálogos, gritos y gemidos de la madre y los dos niños. Este solapamiento contribuye a configurar un entorno y un clima de agobio que lleva a que una escena familiar y trivial se enrarezca y perturbe al prolongarse en el tiempo. En *Por tu culpa* la secuencia inicial da indicios sobre la conformación de la familia de Julieta, pero no busca suturar en parlamentos o con *establishing shots* (plano de establecimiento o general) las posibles dislocaciones narrativas y espaciales a las que el espectador se somete. Es por efecto de la iteración en las acciones de los tres personajes, los niños que desobedecen y la madre que cede a sus reclamos, imposibilitada de fijar límites, que el film va ganando dramatismo en su puesta en escena.

23. Hay cortes que podrían dar cuenta de elipsis, como el que se da en el minuto diez del film, pero hay una insistencia desde la construcción visual y los parlamentos por marcar la continuidad entre los planos.

24. La película establece una dinámica en la construcción de planos que puede resumirse en la utilización de planos cerrados para narrar el interior de la protagonista y de planos abiertos para verla en relación con el entorno. Un entorno que es, salvo por su madre, íntegramente masculino: ex esposo, dos hijos, médicos, policías.



Close up y micro observación de la interacción familiar.

La imagen, construida a través de una fotografía que tiene un alto grado de verismo, apuesta a la transparencia y la frontalidad dramática, a una depuración formal y una estética naturalista como generadoras del pulso narrativo. Los primeros minutos del film están dados por los planos más cerrados que se combinan con un sutil fuera de foco para generar sobre la imagen un mayor grado de ambigüedad.

Durante los minutos iniciales, y antes de que la película abandone el *thriller doméstico* para convertirse en un *road movie hospitalario*, la construcción que se hace de la temporalidad lleva a que el tiempo del relato se funda con la duración de lo mostrado. El espacio es exhibido por una cámara que se desplaza por los distintos ambientes del departamento. Vamos viendo, así, la habitación, el baño, el living y la cocina, configurándonos una cartografía del universo cotidiano de esta familia de clase media. Igual que en *La ciénaga*, la cama de la madre es presentada como un espacio para los juegos de los niños. Julieta ha perdido la soberanía de su habitación, y solo le resta tratar de instaurar algunas normas que rijan el uso que los otros hacen de ese *locus*.

Abierto el encuadre después del primer minuto de película, la construcción de imágenes tomará como principio general el solapamiento de dos situaciones en una propuesta de diálogo figura-fondo, que dará como resultado el contrapunto entre la imagen de la madre –casi siempre de su rostro– y las acciones de los niños en el espacio. La cámara adoptará

posiciones diferentes a lo largo de esta primera secuencia, pero muchas veces se ubicará por detrás de Julieta haciendo posible la identificación del espectador con el punto de vista de la protagonista.

La dinámica entre el campo (visual) y el fuera de campo (sonoro) aparece como un aspecto que resalta en la puesta en escena. Como en *La ciénaga*, el accidente ocurre fuera de campo. La caída de Teo no se muestra y se presenta como la acción-conflicto que motiva al abandono del espacio privado. Un espacio que, en su presentación, no solo colabora a la caracterización de los personajes y de sus modalidades de interacción, sino que opera también como actante de un relato en el que lo cotidiano familiar aparece dislocado.

El accidente elidido y la figuración siempre fragmentaria de cuerpos y espacios acercan la poética de puesta en escena de este film a *La ciénaga*. En ambos, la supresión parece operar como base de una economía figural preocupada por señalar que lo que se muestra es siempre parcial e incompleto, buscando desmarcar cualquier pretensión de transparencia y asumiendo, desde la configuración misma del discurso, su carácter de enunciación enunciada.

4. Des-estética feminista y anamorfosis de lo cotidiano

La *anamorfosis* (Jacques Lacan, [1964] 2003; Severo Sarduy, 1982) es una noción que permite volver sobre las tradicionales conceptualizaciones en torno a la noción de perspectiva y formular hipótesis sobre los universos diegéticos que se configuran en los films analizados y sobre la centralidad del punto de vista como operación clave de la puesta en escena:²⁵

“Si la perspectiva se presenta como una racionalización de la mirada, como la ‘costruzione legittima’ de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamorfosis, ‘perspectiva secreta’ (Durero), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia” (Sarduy, 1982:28, comillas en el original).

25. Son célebres en este sentido los análisis sobre el cuadro *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein que han trabajado sobre el desvío de los modalidades tradicionales de configuración de imágenes avanzando en lecturas formales y alegóricas del fenómeno anamórfico.

Como señalábamos al principio del artículo, nos interesa pensar la anamorfosis como una noción subsidiaria a las postulaciones que los estudios de cine y género han venido realizando sobre la posibilidad de conformar una *des-estética* fílmica. Una noción con la que Teresa de Lauretis se proponía caracterizar las producciones que trabajaban en una reconstrucción de los cánones tradicionales de representación. La *des-estética* constituye para ella un proyecto de cambio radical en el que la representación-reproducción del mundo funciona como un mecanismo que señala las potencialidades del cine (en sus desarrollos, del cine feminista) para producir “otra visión: para construir otros sujetos y objetos de visión” (de Lauretis, 1985:163, nuestra traducción).²⁶

Situados en este mapa teórico-conceptual es que postulamos que en algunas producciones cinematográficas contemporáneas realizadas por mujeres en la Argentina pueden rastrearse huellas de operaciones que contribuirían a generar en el espectador una experiencia de anamorfosis,²⁷ en la que los espacios de la casa que tradicionalmente se vieron representados y los esquemas genéricos que sustentaron esa representación aparecerían extrañados a través de la exploración de distintas posibilidades que se vinculan no solo a la presencia de nuevas historias, temas y motivos en el cine, sino a la puesta en escena de nuevas formas de abordarlos que se valen de las posibilidades y restricciones del dispositivo cinematográfico. La dimensión enunciativa que predomina en los films analizados parece funcionar mediante previsibilidades estilísticas apelando a un enunciatario atento al detalle y la disrupción. De esta manera los films no buscan anclar sus narraciones en una organización mimética del espacio, sino que este aparece más claramente allí donde se instalan juegos de disyunción entre sus diversas materias significantes, juegos que no siempre contribuyen a un único y mismo saber sobre el referente al que aluden, que ponen al cuerpo percibiente (en la pantalla y frente a ella) ante una inestabilidad de los sentidos, una experiencia en la que lo cotidiano deviene desconocido. Así

26. En el original: “(...) another vision: to construct other objects and subjects of vision (...)”

27. Entendemos que estos corrimientos en las modalidades tradicionales de representación del universo cotidiano familiar que hemos ido describiendo operan no solo en la producción de estas discursividades fílmicas. Queremos señalar, sin embargo, que queda fuera del recorrido realizado, el problema no menor de la diferencia entre estas condiciones de producción y las de reconocimiento (cfr. Verón, 1993). Es decir, que más allá de nuestra identificación/descripción de las poéticas de puesta en escena en los films analizados y de los desvíos por ellas planteadas, y acá trabajados desde la noción de anamorfosis, nuestro trabajo carece de un análisis de efectivas lecturas o visionados anamórficos.

como los espacios familiares se enrarecen, también lo hace la estética misma que promete “imitar” esa realidad.²⁸

Aún cuando, como hemos buscado demostrar, pervivan tonos melodramáticos: sucede en *Géminis* con el encumbramiento de la tensión y la posterior resolución trágica del conflicto, pero también en *La ciénaga*, colándose en las características de sus protagonistas. En todos estos casos, la aparición de este género se hace desde una hiperbolización de sus rasgos lo que cuestiona la verosimilitud de lo narrado, corriendo al espectador de la comodidad a la que lo arrastra el pacto de suspensión de incredulidad que sustenta toda ficción.

Las películas que conforman el corpus hacen así de la representación espacial un aspecto nuclear no solo por las innovaciones que introducen a nivel temático —echando por tierra los verosímiles remanentes y sus argumentaciones positivas en torno a la familia—, sino también por convertir la topografía —en tanto “arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno” (RAE)— en una forma privilegiada de narrativa.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010): *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, Biblioteca Km 111.
- Aprea, G. (2003): “El melodrama negado”, ponencia presentada en XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg, Ratisbona, Alemania.
- Arán Pampa, O. (Directora). (2006): “Cronotopo” en *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Bajtín, M. (1989): “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, R. (1970): “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- ([1965] 1997): “La retórica antigua” en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- ([1972] 2013): *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

28. Hemos avanzado en una caracterización de esta propuesta estética y narrativa en términos de realismo sinestésico en el artículo “Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014).

- Bejarano Petersen, C. (2011): "El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos", en *Figuraciones*, Nº 8, Septiembre, Instituto Universitario Nacional de Artes, Crítica de Artes. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=169&idn=8#texto>.
- Berardi, M. (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Bettendorff, P. y A. Pérez Rial (2014): "Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres" en *Revista Cinémas d'Amérique Latine*, Nº 22.
- Casetti, F. (1994): *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- Courtés, J y A. J. Greimas ([1979] 1990): "Actancial", "Actante", "Actor" en *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos.
- De Lauretis, T. ([1984] 1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra.
- ([1985] 2002): "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista" en M. Navarro y C. R. Stimpson (comp.) *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres. Nuevas direcciones*, México, Fondo de Cultura Económica.
- España, C. (2000): "El modelo Institucional" en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956*, Tomo I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Francastel, P. (1975): *Sociología del arte*, Madrid, Alianza.
- Freud, S. ([1919] 1992): "Lo ominoso" en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Grupo μ ([1982] 1987): *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- Jakobson, R. ([1963] 1985): "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta Agostini.
- Kristeva, J. ([1997] 2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba.
- Lacan, J. ([1964] 2003): "La anamorfosis" en *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- Oubiña, D. (2007): *Estudio Crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Pic Nic.
- Pérez Rial, A. (2012): "La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino. El sujeto femenino conmovido, como polo expresivo-enunciativo". *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, Nº 17, Facultad de Filosofía y Letras,

- Universidad Nacional de Tucumán. Disponible en: <http://www.insil.com.ar/rill2012.asp>.
- Sarduy, S. (1982): *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Soria, C. (2009): "El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine Martel". En *Rayando los Confines*, 4 de agosto de 2009. Disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_soria.html
- Steimberg, O. (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.
- Tassara, M. (2001): *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel.
- Todorov, T. ([1970] 1982): "Sinécdoques" en *Investigaciones Retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Verón, E. (1993): *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
- Xavier, I. (2008): *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.



Formas de lo espectacular televisivo: imágenes, afectos, seducciones

GRACIELA VARELA

Sabido es que en la vida cotidiana, cuando un sonido estridente o una explosión irrumpen, se genera un cambio de intensidad que nos hace sobresaltar; esto es, se posibilita un proceso de transformación atencional. Bien sabemos además, que los colores contrastivos y brillantes o los objetos afectados por movimientos vertiginosos o extraños pueden llegar a movilizar tanto emociones de atracción como de rechazo, pero casi resulta improbable que pueda hablarse de posicionamientos espectatoriales neutros o “tibios”. Estas dimensiones tensivas han estado presentes y han sido fuertemente explotadas en las producciones de las industrias del entretenimiento. Tanto “el cine de atracciones” de los primeros tiempos, que se apoyaba sobre la idea del “cine como acontecimiento y experiencia” (Elsaesser, 2011:23),¹ como la televisión que, desde sus inicios ha fagocitado géneros y modalidades constructivas de los medios que la antecedieron (prensa gráfica, radio, cine) y los espectáculos (musicales, teatrales, deportivos) (Nel, 1997:7), han propuesto unas formas de contacto y expectación que se actualizan de modo constante, realimentándose sobre la base de tópicos de afectos y emociones. El conmover, el conmocionar, el divertir, y también el juego de imágenes, sonidos y los movimientos de cuerpos que atraen y seducen, aparecen entonces en primer plano.

Un conjunto de mecanismos configuracionales (puesta en imágenes y sonido, retomas textuales, operaciones páticas o patémicas sobre los cuerpos en pantalla), que generan diversas maneras de lo espectacular televisivo

1. Para el autor, uno de los significados del “cine de atracciones” de los comienzos es su carácter de acontecimiento de la exhibición de la película (Elsaesser, 2011:19).

en los géneros no ficcionales y los *realities*, constituye el campo de indagación de este artículo, que busca acercar elementos para la descripción de estas particulares –y paradójicamente cotidianas– estéticas audiovisuales. Caracterizadas de modo general por una sintaxis hecha de repeticiones y cambios de intensidad, el relevamiento de las formas de lo espectacular televisivo debe contemplar, asimismo, los modos como se dan a ver los mediadores del contacto (periodistas, conductores) y los participantes, en aquellos géneros que ponen en juego el dispositivo de la presentación (Nel, 1997). Esta especificidad enunciativa indicial (ya que están involucrados el cuerpo significativo y el eje O-O, que habilitan recorridos significantes por contigüidad) se postula como el fundamento de posibles identificaciones espectatoriales.

Nunca menos

Si hubiera que sintetizar una cualidad retórica que distinga las estéticas espectaculares televisivas, esta tendría que ver con la acumulación, la cual se manifiesta a diferentes niveles. Puede tratarse de la preferencia por la saturación cromática en pantalla, dada tanto por la presencia de muchos colores, como por la frecuente elección de variaciones tonales fuertes y contrastivas. En relación con la producción nacional actual de programas de aire que transcurren en estudio, resulta raro reconocer propuestas de color que jueguen a la gradación, la monocromía o las tonalidades no estridentes. Pareciera que la apuesta se deja explicar en términos de un “siempre más”, lejana de una concepción contenida y/o racional de la configuración visual. Esta propiedad de acumulación se articula con el uso de procedimientos de edición que permiten la combinación de imágenes analógicas y digitales, y operaciones de metamorfosis cromática, entre otros.

Lo mismo ocurre si se observa la disposición global de la pantalla, que responde, podría decirse, a un cierto “horror al vacío”; en cualquiera de estas emisiones no ficcionales se puede advertir una proliferación de elementos visuales y verbales incrustados sobre las imágenes que las tres cámaras (generalmente) dan del piso: un recuadro que muestra a quien está en exteriores, un zócalo que ancla la referencia (“En vivo desde Gualeguay”, por ejemplo); otro pequeño recuadro en el que se promociona alguna emisión del *prime time* o que continúa a la que se está emitiendo; *inserts* de la hora y la temperatura, el isologo del canal; una escarapela negra, en señal

de duelo por una tragedia reciente; y hasta a veces, una barra en la parte inferior por la que van pasando los titulares más importantes de la jornada o los créditos del programa. Esto es, hay una tendencia a saturar el recuadro de la pantalla con *inserts* referenciales y promocionales y la visualización de desembragues enunciativos.²

Igual característica sigue la puesta en escena: lejos estamos de una predilección por un criterio de colocación en el espacio que genere efecto “despojado”. Mobiliario típicamente televisivo (estrado para el conductor, monitores,³ tribuna para el público presente) convive con muebles convencionales (mesa, escritorio, sillones, mesa baja) y con “objetos tridimensionales”, producidos a partir de luces o diseño digital,⁴ inclinando la concepción del espacio hacia el polo de lo lleno: se multiplican los objetos, los participantes, los panelistas, los integrantes de la producción que salen en cámara. Al mismo tiempo, el atributo de espectacularidad suele asociarse a la inclusión de grandes volúmenes en el estudio o transformaciones importantes de su arquitectura habitual: auto, caballos con sus jinetes, el “dibujo” de un laberinto intrincado, a través del encastre de partes móviles, piletas transparentes que permiten evoluciones rítmicas en el agua, etcétera.

“Nunca menos” pareciera también el lema que sigue el componente sonoro, tanto con respecto a la cantidad elevada de fuentes de sonido que se alberga en los programas, como en relación con la intensidad del volumen. Muchos de los formatos vinculados a los *realities*, los espectáculos y el entretenimiento definen por regla un tono alto en las alocuciones y las manifestaciones kinésicas del público a través de gritos y aplausos. Además, es creciente el uso de comentarios verbales, musicales y de ruidos que se adjuntan a la emisión (“frases célebres” de personajes mediáticos, letras picarescas, timbres de teléfono, golpes), como una suerte de “chistes” que la edición va desplegando hacia el metaenunciador, algún enunciatario interno, el personaje aludido o la situación representada.⁵

2. Operación por medio de la cual la instancia de enunciación (de modo general, un “yo-aquí-ahora”) produce en el enunciado una representación de actantes en otro lugar y/o en otro tiempo.

3. “Las pantallas en la pantalla”, que abundan en los espacios televisivos actuales corresponden a casos de “enunciación enunciada”.

4. “El aprovechamiento muy frecuente y variado de proyectores de luces (lasers o de otro tipo) brinda a la luz un aspecto material, bajo la forma de ‘objeto coloreado’, que participa en la estructuración del espacio” (Fontanille, 2004:6). (La traducción es nuestra).

5. Es frecuente por ejemplo, que las palabras del conductor sean continuamente interrumpidas por fragmentos de audio que provienen de programas con alta circulación mediática o con *verbatims* de figuras populares, que valen como comentarios irónicos, burlones o lúdicos: “¡Correcto!”

Ahora bien, me interesaría subrayar, a partir de esto último, la profusión de retomas intertextuales que caracteriza los productos mediáticos en general, y los televisivos en particular, teniendo en cuenta además cierta inflexión *meta* que se reconoce en el medio a partir de finales de los 90.⁶ Aquí también hay una estética de lo lleno, una colmada “cámara de ecos”, al decir de Barthes (1978), que trabajan sin embargo en una misma longitud de onda, porque su espesor está hecho de remisiones a textos propios de la TV y del resto de la cultura de masas, fácilmente reconocibles, a través de los cuales se posibilitan procesos de identificación colectiva. Esto es, las emisiones prevén un tipo de espectador que pueda recoger la infinidad de guiños intertextuales que se manifiestan a través de la música, los efectos sonoros, los relevos verbales gráficos, los parlamentos de los enunciadores en estudio o en *off*, las imágenes. De esta manera, se delinea un espacio discursivo común y familiar, que aúna las experiencias de la vida cotidiana con los productos mediáticos que, a su vez, la retroalimentan.⁷

No olvidemos, por otra parte, el entramado polifónico que define muchos de los formatos: enunciadores principales, delegados, participantes, testigos, personal del control de edición o la producción, paraenunciadores, etcétera. Como plantea Nel (1997:3), la polifonía enunciativa reina.

Por último, en este relevamiento de cómo se manifiesta la cualidad de acumulación, conviene recordar la operación de repetición: nos referimos a los discursos, fragmentos discursivos o elementos compositivos que, sin ser objeto de ninguna transformación, se adjuntan a los textos. Cercanas a ellas, encontramos también las prácticas de variación de un molde previo (género, formato, *sketch*). Así pues, la repetición y las variaciones leves e innumerables de un mismo género, formato o estereotipo no dejan de constituir procedimientos consustanciales tanto de la producción estética popular como de la industria cultural. La retoma de elementos de la tradición (modo

(Susana Giménez); “Así... inol!” (Mirtha Legrand); “¡A comerla...!” (Guillermo Francella); “¡Una manteca!” (Héctor “Bambino” Veira); entre muchos otros.

6. La noción de meta-televisión se empieza a difundir hacia fines de los 90 con el sentido de *espacio de múltiples reflexividades*; estadio narcisista (espejo y ya no ventana) de la TV, que entrecruza su propia memoria con la memoria de los telespectadores, a partir de operaciones y formatos que le permiten hablar cada más de sí misma y cada vez menos del “mundo exterior”. (cfr. AA. VV. (1998), *Champs Visuels Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image* N° 8 et N° 9. *La télévision au miroir I y II*, Paris, L'Harmattan).

7. Como también puede observarse en la prensa sensacionalista: cfr. Jesús Martín Barbero ([1987] 2003) y Guillermo Sunkel (2002), entre los primeros que se ocuparon de esta dimensión. Saad Saad (2012:14) plantea, por ejemplo: “la prensa sensacionalista es una *marca de intertextualidad*, pues constituye un texto, en su sentido más pragmático, sobre otro ‘texto’ llamado ciudad”.

como los pueblos construyen su patrimonio común) por una parte, y por la otra, el criterio de rentabilidad (si algo ha probado su eficacia a nivel de la recepción, se lo vuelve a reutilizar), son aquí las variables puestas en juego.

Los cambios de intensidad

Como segunda aproximación a la estética de los géneros televisivos del espectáculo, el entretenimiento y la tele-realidad, queremos señalar algunos esquemas tensivos⁸ que habitualmente se despliegan, teniendo en cuenta que se trata de materialidades audiovisuales que se desarrollan en el tiempo.

En primer lugar, la ocurrencia del acaso, del acontecimiento no previsto.⁹ Aunque podríamos plantear que, de modo general, esta clase de emisiones manifiesta una intensidad fuerte sobre un eje amplio de la extensión (en parte, por lo que comentábamos más arriba); esto es, son “vibrantes”, “intensas”, durante la mayor parte de su transcurso, es frecuente también verificar la irrupción de programas narrativos que contradicen el que se viene sucediendo; es decir, nos podemos encontrar con cambios bruscos de intensidad generadores de transformaciones en la atención y/o la recordación. En otras palabras, hay una emergencia de lo inesperado, vinculada regularmente al dispositivo enunciativo del directo, o a la toma de imágenes sin cortes, proyectadas luego en diferido, con leves intervenciones de edición o sin ellas. Así, un segmento narrativo equis (unos actantes que bailan en el estudio, por ejemplo; o una entrevistada que responde acusaciones de un panelista) se interrumpe de pronto (la bailarina se desprende de su *partenaire* y cae al suelo; la entrevistada se levanta y abofetea al periodista) y define de esta manera una atracción *voyeurista* provocada por el registro del acaecimiento. De esta suerte, la sustancia del contenido toma la delantera por sobre los procedimientos compositivos, porque esos segundos capturados por la cámara son únicos y valen por su naturaleza no preparada.

8. “Sobre el principio de base según el cual los esquemas aseguran la solidaridad entre lo sensible (la intensidad, el afecto, etcétera) y lo inteligible (el despliegue en la extensión, lo mensurable, la comprensión), se podrá definir el conjunto de esquemas discursivos como variaciones de equilibrio entre esas dos dimensiones, variaciones conducentes sea a un aumento de la tensión afectiva, sea a un reposo cognitivo. El aumento de la intensidad aporta la tensión; el aumento de la extensión aporta el reposo” (Fontanille, 2001:93).

9. Puede llamar la atención que incluyamos “el advenimiento del acaso” (lo no previsto) como un aspecto de la estética espectacular, pero queremos subrayar esta dimensión experiencial que se halla involucrada, y que define un tipo específico de contacto y consumo de los discursos.

Solo pesan como ocurrencias intensas. Como mecanismo complementario, y para reforzar el peso tenso de la secuencia, suele optarse *a posteriori* por una musicalización y una edición iterativas: se vuelve y se vuelve a pasar el accidente; se vuelve a anclar con comentarios exclamativos la sorpresa, lo no preparado, lo fuera de control, la vertiginosidad de lo ocurrido. Consiste en una forma específica de enunciación con base indicial y patémica, dado que gira en torno de lo singular, la suspensión abrupta de un programa narrativo, el inicio de otro sin que medie cálculo, la movilización de emociones, lo sorpresivo a nivel temático.

Como un segundo caso, los cambios de intensidad pueden no ser de tipo evenemencial, sino responder a un esquema de ascendencia, en el que se “conduce a una tensión final que culmina de algún modo con estallido y de manera afectiva, suma de todo lo que la precede” (Fontanille, 2001:95). Se trata de un aumento progresivo de la tensión, en el que se combina espera y suspenso, organización típica de ciertos programas de concurso o que convocan la participación del público para consagrar a un ganador, en los que la resolución del enigma (cuál es la respuesta correcta; quién es el agraciado) se posterga hasta el último minuto del programa o se resuelve solo después de la tanda publicitaria, en el siguiente bloque, cuando se condensan eufóricamente las emociones acumuladas.

Por último, aunque ya hemos hecho mención de él en un párrafo anterior, queremos comentar algo más sobre el esquema de la amplificación, esquema en el que se verifica un aumento de la intensidad con el despliegue de la extensión provocando una tensión afectivo-cognitiva que se mantiene (Fontanille, 2001:94). Podríamos decir que esta es la organización tensiva privilegiada en la mayor parte de las emisiones que estamos circunscribiendo: se presentan “eufóricas”, desde el tratamiento del sonido, hasta en los ropajes figurales con los que se invisten sus tematizaciones. Aquí resultan claves además de los procedimientos de acumulación que se observan a diferentes niveles, los estilos comportamentales de los mediadores del contacto, es decir, cómo los enunciadores aparecen en su vinculación con el público, dibujando distintas modalidades expresivas y modos de presencia corporal. En este caso también, los géneros que focalizamos, proponen a los cuerpos que ofician de “maestros de ceremonias” una *figuratividad maximal* a la vez *sobre el eje de la intensidad* como *sobre el de la extensión*, describible en términos de tensión elevada del tono postural y vocal, tonicidad de los movimientos, tendencia a una energía muscular que se despliega en el espacio la que muchas veces invade el de la interacción con los otros, alta

frecuencia de procesos de deictización y de metaforización gestuales, proyección expansiva a partir de movimientos centrífugos y curvilíneos, entre otros parámetros (Barrier, 2003). Extrovertidos, gritones y alegres, parecen ser entonces, los rasgos sobresalientes.

Los mediadores del contacto

De esta suerte, los mediadores del contacto, los que de modo insistente dicen “estamos”, “vamos”, “volvemos del corte publicitario”, y desenvuelven sus atributos de atracción y encanto en sus funciones de presentadores y anfitriones de entrevistados, panelistas o participantes, se erigen en una de las propiedades que necesitamos tener en cuenta para comprender justamente cómo “se encarna” esta estética espectacular televisiva que tratamos de describir, es decir, de cuáles “envolturas pasionales” se vale, para generar ese espacio de convivialidad que la caracteriza.

Esos cuerpos desarrollan frente a cámara un programa narrativo de la seducción,¹⁰ por el cual se exhiben, dan a ver sus gestos y movimientos para resultar agradables, manteniendo de ese modo el vínculo. Al hacerlo, reproducen comportamientos estereotipados dentro de una galería de opciones estilísticas de simpatía informal. No son solamente las formas de tratamiento verbales de tipo cómplice que destinan a los enunciatarios internos y a los televidentes, sino fundamentalmente los índices que se proyectan a partir de sus tonos de voz, su mirada, su organización kinésica, los que sostienen el carácter de encuentro estésico y pasional que entraña la seducción. Más allá de una producción de sentido predominantemente simbólica o la apelación a una interpretación racional, ella se comporta como una “reverberación inmediata de signos” (Baudrillard, 1989:73) que operan por contagio, esto es, por contigüidad en términos de copresencia sensible, y no así por una relación de causa-consecuencia (Filinich, 2004). No es que se determinan las reacciones afectivas de uno a partir de los comportamientos que desarrolla el otro (por ejemplo, si A sonríe, por lo tanto se genera como respuesta que B sonría, en un esquema de simetría), sino que el fenómeno que se condensa

10. La formulación de este programa se puede sintetizar a partir de “un querer que el seducido quiera”; con lo cual no se piensa el seducir como una forma de manipulación, que involucraría al actante sujeto en una serie de acciones para conseguir el objetivo de “capturar” un objeto pasivo. Se trata más bien de una trama deseante (dialógica) en la que el seductor y el seducido están implicados.

es la “experiencia de un estar juntos”, atractiva amenidad cotidiana que se va construyendo a lo largo de las emisiones. Así, las cualidades de “ángel”, “simpatía” o “un no sé qué” pueden recogerse en los metadiscursos de la crítica sobre la televisión, cuando se intenta rendir cuenta de la popularidad de determinados estilos de conducción.

Se propone en este punto, por medio de las posibilidades estéticas y pasionales que tienen los cuerpos en pantalla, una figuración antropomórfica de la coenunciación (Culioli, 2010) que retoma los recursos que el dispositivo radiofónico ya había explorado, pero que, se vale además aquí, de operaciones que cincelan la presentación del cuerpo propio: el atractivo físico, la vestimenta y los artefactos¹¹ constituyen el haz de dimensiones que se contemplan. Manifiestan una adecuación a los patrones de belleza y moda vigentes; aunque no solo se trata de una adecuación, sino más bien de una figuración sancionada como positiva o superlativamente positiva, que está determinada por el estándar que fue consolidando el medio; queremos decir que, los mediadores del contacto, si bien cercanos, funcionan como “modelos” de apariencia y actitud corporales.

Las acciones en las que están involucrados (saludar, hablar a cámara, entrevistar, hilvanar y conducir las distintas secciones del programa) reclaman modalizaciones tanto verbales como kinésicas y proxémicas asociadas a la espontaneidad, esto es, a reacciones comunes y corrientes sin aparente premeditación; si bien, según ese registro tenso y eufórico que comentábamos más arriba, que a veces roza el desenfado, y que, puede caracterizar una modulación actualmente aceptada de los modos de presencia corporal.

El arco de variantes de lo espectacular televisivo que se encuentra tanto en programas de concursos, *realities*, como en aquellos híbridos de la información y el entretenimiento (los *magazines*) reúne como presentadores-mediadores una colección de simpáticos, y a veces también, de cuerpos-clown, en la medida en que el conductor u otro miembro del *staff* construya un personaje gracioso para divertir a la audiencia. Así, la sonrisa, la risa y la mirada cómplice como factores de destinación e implicación afectiva pareciera que constituyen los elementos centrales para aproximarnos a la descripción de la espectacularidad amigable que ofrece la TV.

11. Señala Knapp (1991:172-173): “Aparte de la vestimenta, toda persona se adorna con una cantidad de objetos y cosméticos, tales como insignias, tatuajes, máscaras, joyas, etcétera. A todo esto lo hemos llamado *artefactos*. Cualquier análisis de la ropa debe tener en consideración estos artefactos, pues también ellos son estímulos comunicativos potenciales.”

Desde otro ángulo, esos cuerpos aparecen asimismo en el estudio en interacción metonímica con otros conductores, panelistas, secretarios, invitados, miembros de la producción, participantes y/o el público. Si se suspende momentáneamente la mirada a cámara, lo que se da a ver es entonces diversas secuencias de acercamientos y distancias, en las que la invasión del espacio personal del interlocutor suele tener alta frecuencia: abrazos, besos, chistes que implican la orientación persuasiva de las miradas y la acción (o el gesto potencial) de contacto corporal. Se observan actitudes de cooperación comunicativa (rara vez quien es preguntado, se niega a contestar, por ejemplo) que se orientan hacia la configuración de un intercambio no rígido, “de buen humor”, con dosis de ironía, burla y juego.¹²

Queremos comentar, por último, otras dos maneras de manifestación atrayentes (y en ese sentido, seductoras) de los cuerpos, no necesariamente de aquellos que se definen como mediadores del contacto, si bien ellos mismos pueden asumir a veces alguna de estas modalidades.

Habíamos hablado del atractivo físico, pero nada dijimos de la exposición enfatizada que se produce alrededor de su dimensión sexual; esto es, la silueta exuberante y la exhibición sin pudores de los atributos, que invaden mayoritariamente el territorio de las posibles formas de visibilidad de lo femenino (y en menor medida, de lo masculino) en este tipo de emisiones. Ropa ceñida, maquillaje abundante, poses y movimientos sensuales coadyuvan para una figuración estereotipadamente erótica de muchas de las mujeres del espectáculo y la moda. A la vez, la representación de lo masculino puede trabajarse a partir de la mostración de pectorales o músculos marcados, según un diseño deportivo de alta competencia y/o fisicoculturista. Lo que esas corporalidades hacen para llamar la atención sobre sí suele complementarse con la edición espectacular que ritma tomas generales y sinécdoques visuales, para construir un posicionamiento espectral de fuerte *voyeurismo*. Se ven entonces en primer plano partes

12. Steinberg (2013:137-138) señala, a propósito de los programas de preguntas y respuestas en particular, y los de entretenimiento en general, una figuración de los participantes en términos de *individuo genérico*, en el espacio de la prueba social y dialógica que implica la adivinanza mediática. Afirma el autor: “Un procesamiento siempre de sentido común de la microbiografía y el chiste de circunstancias, encuadrados a su vez solo formalmente en la retórica del retrato individual, termina por devolver cada identidad al espacio de ese anonimato, pero instala en el enunciado dramático a un personaje definido por rasgos aparentemente individuales. Y ese individuo genérico (habría que decir mejor: esa generalidad individual) se exhibe en un centelleante momento de figuración en la pantalla mediática, en la condición de participante-ejemplo: típico, comprensible y olvidable.”

del cuerpo semantizadas sexualmente por la cultura (boca, senos, glúteos), lo cual lo disuelve como totalidad psicofísica, para pasar a significar únicamente por su cualidad carnal.¹³

En el otro extremo, para terminar con esta enumeración de modos, las corporalidades de raros, *freaks* y bizarros proyectan recorridos contradictorios de atracción curiosa y rechazo. Los formatos espectaculares televisivos gustan de incorporarlos, recordando tal vez los antecedentes de los números de variedades que se incluían en el *variété*, el circo o la feria. Vale aclarar, que lo que llama la atención suele no ser su apariencia, o no solo ella, sino sus comportamientos y gestos, considerados regularmente como anómalos, lo que los torna claves para su exhibición.

Emociones afuera

Según Ekman y Friesen (1984), las muestras de afecto circunscriben en especial el rostro como elemento básico para su manifestación, aunque también implican los movimientos y la tensitividad de todo el cuerpo, si se trata de conductas de respuesta a una situación o a alguien que nos mueve/nos conmueve; como cuando temblamos de miedo o damos un respingo ante un sobresalto. En su ya clásico artículo, señalan que los movimientos faciales “están relacionados con la manifestación de siete estados afectivos primarios: felicidad, sorpresa, tristeza, temor, rabia, asco, desprecio e interés” (1984:66), y resulta cierto, dado el tenor de familiaridad cotidiana que imponen las variantes de lo espectacular que venimos describiendo, que hay un extendido espacio en ellas para dejar aflorar estas emociones y para dejarse conmover.

Paralelamente, lo que se siente (enojo, alegría, amor, decepción) ocupa el primer rango en las tematizaciones: continuamente se habla de cómo “fue vivida” tal o cual circunstancia por el entrevistado, participante, panelista o el mismo presentador (“¿cómo lo tomaste?”; “¿qué sentiste?”). Los formatos, a su vez, giran en torno a que las emociones y sentimientos afloren, es decir, disponen secuencias narrativas o polémicas para favorecer su irrupción.¹⁴

13. Son las características que identifica Nichols (1997) para la enunciación pornográfica.

14. Andacht (2003:32-33), en este sentido, propone la noción de *index appeal* como una de las dimensiones que explican el atractivo comunicacional de *Gran Hermano*, la cual puede muy bien generalizarse a otro tipo de emisiones que explotan la emergencia de emociones y sentimientos: “el apelativo indicial o *index appeal* es la irrupción brutal e irreversible de indicios de lo real.

En su doble condición icónico-indicial, los cuerpos afectados y esta clase de escenas pondrán un criterio de lectura emotiva y sentimental. No se observarán tratamientos sutiles o cuidadosos de las reacciones emocionales; al contrario, en los *talk-shows* por ejemplo, si el interlocutor busca contenerse, las repreguntas del conductor apostarán por lo general a que finalmente se quiebre.

Podríamos plantear que entre las tópicas principalmente convocadas en estos discursos, a través de la organización de las acciones y la producción de efectos pasionales, se cuentan, por un lado, la sorpresa, lo sorprendente, el sorprender; por otro, la atracción curiosa y el morbo; asimismo, la novedad en su vertiente del escándalo. Lo desaforado de las reacciones, lo irrefrenable de las emociones se pueden considerar entonces elementos recurrentes: entre lágrimas y sollozos en unos casos; gritos y tonos elevados de la voz que clausuran los intercambios argumentativos, con insultos o dichos injuriosos, en otros, se completa el diseño patémico de las variantes de lo espectacular televisivo.

Una objeción puede formularse en relación con estas respuestas pasionales “espontáneas” de los cuerpos en pantalla, a saber, el fuerte peso convencional que tienen las estructuras, los roles actanciales y los estilos de conducción en estos formatos, lo cual define a su vez un tipo de figurativización de afectos y emociones (sorpresa, curiosidad, indignación, alegría, etcétera) también de carácter convencional y hasta adocenado, con su predilección por modos exagerados y expansivos. Es decir, los mediadores del contacto, sobre todo, siguen programas pasionales de actuación determinados tanto por el género como por el estilo.

Secuencias de impacto o la repetición de lo grave

Hasta aquí hemos relevado algunas características de lo espectacular en programas que hacen uso del dispositivo enunciativo de la presentación, a saber, emisiones con por lo menos un conductor o periodista, que se comporta como mediador del contacto, y que por medio de su locución y acciones, se organiza el programa. Queremos comentar brevemente ahora

Son signos contiguos al propio vivir de los participantes, quienes nacen como personajes *de sus hechos* ante cámaras. El indicio incluye funciones excretoras, deseo sexual, llanto descontrolado (...) La abundante gestualidad acompaña como inseparable cortejo *real* el desarrollo de vínculos afectivos con los compañeros de encierro y con la invisible voz de GH.”

otras dos manifestaciones que pueden asociarse asimismo a la lógica de la espectacularidad y espectacularización televisivas.

Por una parte, la difusión de archivos documentales de cámaras de seguridad o de imágenes generadas desde una posición *fly on the wall*,¹⁵ que conforman algunos *documental realities* o *docu soaps*,¹⁶ y con frecuencia, notas de noticieros u otros programas periodísticos. Se trata de secuencias breves, habitualmente microrrelatos: el intento fallido de vulnerar una puerta por parte de un ladrón, una riña a la salida de un local nocturno, una persecución policial, una escena de sexo en la calle, etcétera, que proponen, por las particularidades del aparato de enunciación audiovisual puesto en juego, un “contrato de atracción”, un posicionamiento cognitivo-afectivo tenso, que llama a ver, desde un incómodo *voyeurismo*. En esta clase de discursos, lo noticiable y la descripción social de sectores populares de la ciudad, recibe un tratamiento enfático y espectacular que recuerda el amarillismo y coquetea con la banalización y la morbosidad, en particular por los distanciamientos burlones o jocosos generados por procedimientos de edición comentativa (letras de canciones populares que anclan el sentido de lo mostrado en clave humorística, por ejemplo).¹⁷ Se definen por su dimensión de entretenimiento; ya que no implican, en realidad, ningún contenido de información ni persiguen interés documental alguno.

En este tipo de emisiones se reitera más de una vez la escena capturada, “trozo de lo real” que ostenta la contundencia de su violencia (choque, pelea, golpes), subrayando un dominio de “emociones fuertes”. No obstante, su configuración comparte un aire de familia estilístico con otros géneros de la industria audiovisual (filmes y series policiales y de acción, juegos electrónicos), que a lo largo de las décadas nos “han educado la mirada”: así, una persecución, las vicisitudes de un arresto, por ejemplo, son puestos en imágenes según esquemas de acción estereotipados, procedimientos de acentuación rítmica y un montaje vertiginoso.

15. Expresión inglesa que refiere a un punto de vista objetivo, en relación con la narración. En la producción documental, suele remitir asimismo a los efectos enunciativos del uso de cámaras ocultas.

16. Los *real life documentaries*, *documental realities* o *docu soaps* son formatos de carácter global, como el norteamericano COPS (desde 1989 con 24 temporadas) o el inglés *Police, Camera, Action* (desde 1994 hasta la actualidad, con algunas interrupciones), por citar solo dos ejemplos internacionales. En la Argentina, podemos nombrar: *Cámaras de seguridad*, *GPS*, *Cámara viva*, *Policías en acción*, entre otros.

17. Así, un *collage* de violentos accidentes viales por causa del no respeto al semáforo es musicalizado con la canción infantil “Señor semáforo”, de Flavia Palmiero, por ejemplo; o unos jóvenes que se los graba mientras se drogan con nafta, con *Gasolina*, de Juanse y el *regaeton* de Daddy Yankee.

Por otra parte, queremos mencionar el caso de ciertas secuencias “de impacto” que se destacan del flujo, vinculadas con la posibilidad de registro “en vivo” de un accidente, un atentado o una catástrofe natural, a cargo de profesionales de la información o de ocasionales testigos o participantes de los hechos. Esos segundos que la televisión puede difundir afectan la percepción –llaman a ver–, la atención –no se puede dejar de ver–, la rememoración –difícilmente son imágenes olvidables, en parte, por su continua repetición–. El peso enunciativo radica en la eventualidad del “haber estado ahí”, “el estar ahí” de unos dispositivos que se encienden en el justo momento de algún suceso catastrófico, que no podía calcularse que ocurriese. Las imágenes y el sonido ambiente “en bruto” lo plasman de modo sinecdótico (se ve y escucha solo una parte) lo cual dificulta la referencia denotativa, aunque no su carga emotiva, ya que las catástrofes se manifiestan por un cambio brusco y repentino de intensidad. El propio contenido de destrucción y ruina pone en escena un esquema afectivo tenso.

Así, tenemos el registro automático de un real violento, que posiciona al espectador como un “testigo ocular de carácter mediático” (Carlón, 2006:80), que logra capturar su mirada y por ende, “capturarlo”. Como frecuentemente son grabaciones no profesionales o producto de condiciones no óptimas de toma, sus fallas técnicas aumentan tanto sus efectos autenticantes como dramáticos, al tratarse de cambios de estados de lo real: el desmoronarse de un puente por la creciente de un río, los minutos de estupor que siguen a un atentado, un accidente ferroviario. La mediatización de personas en riesgo debe ser subrayada como el lugar de emergencia de operaciones modales que dinamizan relaciones de empatía: gritos de alerta o miedo, expresiones de dolor convocan una lectura afectiva en la que prima la atención expectante y la inquietud. Y a pesar de que podría decirse que estas secuencias de impacto acaban pareciéndose entre sí y a remitir a un conjunto general de motivos (Segre, 1988:339-366), lo cierto es que cada una de ellas vale por el hecho de constituir una ocurrencia singular: los fenómenos catastróficos en su ostensión y los actores sociales víctimas no constituyen casos ilustrativos de una generalización, sino enunciados audiovisuales particulares asertivos y exclamativos, que refuerzan sus respectivas tesis de existencia.

El real evenemencial que desborda los límites de la toma (gritos o estruendos fuera de campo que no se convertirán nunca en campo, sin que pueda develarse entonces claramente su referencia) o las imágenes de cuerpos en riesgo que se dejan en suspenso, frustrando la consecución y

desenlace de la secuencia narrativa en la que se hallan inmersos, definen un tenso posicionamiento de expectación. Las hipótesis que el espectador está acostumbrado a hacer se enfrentan a una promesa no satisfecha por la duración, los ángulos de toma que “cortan” aspectos sustantivos.

Podría plantearse que en el caso de este tipo de imágenes, su peso informativo prevalece por sobre la innegable carga espectacular del referente; si bien no es infrecuente que la competitividad del mercado audiovisual puede acarrear riesgos de banalización y espectacularización sensacionalista, a la hora de su difusión y redifusión, lo cual nos hace contemplar su tratamiento en este relevamiento de las formas de lo espectacular televisivo.

Lo bello conocido

Como podemos ver, la atmósfera afectiva que rodea estas manifestaciones de la estética espectacular se aleja de valores como lo neutro, lo contenido o lo medido. Las emociones fuertes y la estridencia son sus rasgos recurrentes. Más que una progresión lineal narrativa o espacios destinados para desarrollos expositivos y argumentativos, se privilegia la dinámica tensiva de los cambios de intensidad, la permanente atención expectante, la continua sanción del vínculo, como ocurría en los espectáculos premediáticos, el cine de atracciones de los primeros tiempos que focalizaba el carácter de acontecimiento de la exhibición, las operaciones significantes indiciales de los géneros típicamente radiofónicos.

La seducción, el desenfado y la euforia caracterizan los estilos de presencia corporal de aquellos que funcionan como presentadores y conductores, cuyas tematizaciones alrededor de sentimientos y afectos, y la apelación del destinatario sobre la base de un intertexto común (retazos discursivos del presente y la historia de la TV y de los otros medios masivos) delinean el contacto. Lo que se convoca asimismo (y tranquiliza) es la repetición con leves variaciones de moldes expresivos y formatos genéricos (Steimberg, 2013:249), que colaboran en la conformación de una memoria compartida entre enunciador y destinatario. Porque no hay a nivel retórico y temático un privilegio de “novedades” o “rupturas”, sino más bien el reencuentro de “lo bello conocido”, a partir de componentes que resultan agradables y atractivos por su condición de familiares y cotidianos. Las modalidades de lo espectacular televisivo extiende así como patrón productivo una suerte de “estética de la identidad”, según el concepto de Lotman, que valora las

correspondencias con un molde, y en donde “la dialéctica esquema/variación imperceptible está plenamente aceptada por el consumidor” (Grande Rosales, 2007).

La inclinación hacia la acumulación, asimismo, define a varios niveles la apuesta tensiva a través de calculadas puestas enfáticas en escena y en pantalla, si bien, por otra parte, las emisiones ostentan frecuentemente una vocación de transparencia, para significar de esta manera “la vida misma” que se presenta mezclada, “llena”, caótica y vertiginosa.

Una estética hecha de afectos y emociones, una televisión de cuerpos en pantalla amigables que tapizan nuestra memoria,¹⁸ o bien, de disrupciones dramáticas que nos acercan en directo la gravedad de los acaecimientos del mundo. Se trata, en fin, de un conjunto de procedimientos de puesta en discurso que buscan marcar fónica y perceptivamente a los espectadores, a través de visibilidades tanto ostensivas como trabajadas figuralmente.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1998): *Champs Visuels Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image N° 8 et N° 9. La télévision au miroir I y II*. Paris, L'Harmattan.
- Andacht, F. (2003): *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*, Buenos Aires, Norma.
- Barrier, G. (2002): “Intensité et étendue en analyse du geste, application à des situations télévisuelles”, en *Sémiotiques non verbales et modèles de spatialité. Textes du Congrès Sémio 2001*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- Barthes, R. (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.
- Baudrillard, J. (1989): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- Bourdon, J. (2003): “Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo la televisión conforma la memoria” en *Figuraciones N°1/2. Teoría y crítica de*

18. Al respecto, Jérôme Bourdon (2003), a partir de una investigación de campo, postula cuatro tipos de recuerdos que los espectadores pueden atesorar; recuerdos que no se dirigen en particular hacia los programas, sino hacia las interacciones establecidas con el mundo de la televisión: a) *recuerdos empapelados*, referidos a la experiencia de expectación de emisiones seriadas que se mantiene durante largos períodos de tiempo; b) *acontecimientos mediáticos*, que se vinculan con momentos importantes de la vida y son percibidos como eventos colectivos; c) *recuerdos flash*, asociados a “las malas noticias” o a eventos traumáticos que se recuerdan de modo vívido, y d) *encuentros cercanos*, referidos a las relaciones entre el mundo de los espectadores y el de la televisión, a partir, por ejemplo, de la participación en las emisiones o el encuentro con celebridades.

- artes, IUNA, Crítica de Artes, diciembre, versión *on line*, disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=1&arch=1>.
- Carlón, M. (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.
- Culioli, A. (2010): *Escritos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Ekman, P. y W. Friesen (1984): "Origen, uso y codificación: Bases para cinco categorías de conducta no verbal", en: E. Verón y otros (1984), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Elsaesser, T. (2011): "Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales" en: *Revista Imagofagia, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*, N° 3. Disponible en: http://asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf3/n3_teorias_elsaesser.pdf
- Filinich, M.I. (2004): "La trama de la seducción", en *Revista Topos & Tropos*, N° 1. Córdoba, Argentina. Disponible en: http://www.toposytropos.com.ar/N1/Decires/la_trama_%20de_la_seducccion.htm.
- Fontanille, J. (2001): *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima- FCE.
- (2004): "Couleurs et lumières de TF1; les tensions du style chromatique", en *Gragoata N° 16, Linguagens*, número especial dirige para Lucia Teixeira, Niteroi, UFF.
- Grande Rosales, M. Á. (2007): "La postmodernidad como estética de oposición", en: *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura N° 9 Literatura, Cultura, Historia*. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/grande.htm>.
- Knapp, M. (1991): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México, Paidós.
- Martín-Barbero, J. ([1987] 2003): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Nel, N. (1997): "Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles", en *Réseaux N° 81*. Paris, CENT.
- Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Saad Saad, A. (2012): "El sensacionalismo o la 'insurrección de las masas'", en: *Razón y Palabra N° 78*, nov. 2011- enero 2012. Disponible en URL: http://www.razonypalabra.org.mx/varia/N78/1a%20parte/15_Saad_V78.pdf.
- Segre, C. (1988): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

- Steimberg, O. (2013): “El pasaje a los medios de los géneros populares”, en *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2013): “La reconstrucción cotidiana de la cotidianeidad”, en *op.cit.*
- Sunkel, G. (2002): *La prensa sensacionalista y los sectores populares*, Bogotá, Norma.

El diario en el teléfono: las versiones móviles de los periódicos digitales

MARIANO ZELCER

Introducción

¿Dónde están hoy los diarios? Hasta fines del siglo XX, tal pregunta tenía una respuesta única: los periódicos se encontraban asentados en el papel. No había mayores dudas si uno quería ir a encontrarse con ellos: las últimas ediciones podían hallarse en los locales de ventas de diarios y revistas; las ediciones anteriores, archivadas en las hemerotecas, sea en soporte papel, sea en algún registro físico de imágenes, como las microfotografías. En la década de 1990, con la llegada y la expansión de Internet, el diario se volvió un transgénero: dejó de vivir solamente en las publicaciones impresas, para encontrarse también en las pantallas digitales de la computadora. Varios trabajos de aquella época, algunos de nuestra autoría, describieron aquel fenómeno transpositivo. Si se revisan aquellas páginas, se encontrará que denominábamos de diversos modos a esa nueva forma que tomaban los periódicos: “edición digital”, “diario en la pantalla”, “diario en la Web”¹, “periódico digital”, etcétera. Estas alternativas constituían, a fines de la década de 1990 y a comienzos del siglo XXI, simplemente sinónimos, y si recurriamos a uno u otro era con el mero fin de no repetirnos en nuestras palabras.

Hoy no podríamos hacer tal cosa: transcurridos más de 15 años del nacimiento de los diarios electrónicos, el *diario en la Web* sigue siendo un fenómeno aislable e identificable, pero el *diario digital* ya no: los periódicos

1. En este trabajo, escribiremos Web con mayúscula cuando nos refiramos a un cierto sector del ciberespacio (“la Web”). En cambio, lo escribiremos con minúscula cuando opere como adjetivo (“página web”, “sitio web”).

viven de múltiples maneras en Internet, y no podríamos referirnos a su existencia digital como si fuera única. El fenómeno nos interesa no solo con el fin de comprender qué ha ocurrido con estos productos periodísticos, sino también como una manera de aproximarnos y organizar un conjunto de observaciones a propósito de ciertas implicancias, en nuestros consumos cotidianos de medios, de una serie de cambios tecnológicos que tuvieron lugar en los últimos años. Cambios que, por otra parte, parecen marcar una tendencia de difícil reversibilidad.

Conectividad y nuevos dispositivos

Dejemos postergada aún por un momento la respuesta a la pregunta que abre este texto, y repasemos algunos de los cambios tecnológicos que han tenido lugar en los últimos años en los modos y dispositivos a través de los cuales nos conectamos a Internet.² Podemos agruparlos en dos conjuntos: aquellos referidos a la *conectividad*, y los vinculados a la expansión de *nuevos dispositivos*.

Nuestra pregunta por la *conectividad* se centra en las posibilidades y restricciones de enlace de un determinado dispositivo con la Red.³ Las primeras conexiones, se recordará, dependían de un sistema de cables que ya estaba instalado en los hogares urbanos: los datos de Internet circulaban por las instalaciones hechas originalmente para la televisión por cable, o por las correspondientes a los servicios de telefonía. En los últimos años se han expandido otros modos de conectarse a la Red; en particular, nos interesa señalar aquí las conexiones wi fi y las de tipo 3G o 4G. Como es sabido, se trata en ambos casos de conexiones *inalámbricas*. Las conexiones de tipo wi fi habitualmente habilitan un alcance limitado, por ejemplo, a una oficina, un local comercial o una vivienda. Los dispositivos con la capacidad de conexión wi fi pueden tomar y enviar datos de Internet sin necesidad de cable alguno: simplemente se conectan a la “red” local y funcionan del mismo modo que si estuvieran físicamente enlazados a un cable de datos. Las conexiones 3G o 4G, en cambio, son brindadas por compañías de telefonía o de datos, y su particularidad es la de cubrir grandes extensiones:

2. Decimos justamente “algunos” cambios tecnológicos porque sabemos que nuestra revisión será solo parcial: nos ocuparemos especialmente de aquellos de mayor presencia en el día a día, y que han modificado la forma cotidiana en que nos conectamos a Internet.

3. Cuando lo escribimos con mayúscula, “la Red” es para nosotros sinónimo de “Internet”.

ciudades, provincias o incluso países enteros pueden estar cubiertos por una red de esta naturaleza. Con este tipo de conectividad, es posible circular por estos territorios disponiendo siempre de una conexión de datos. Como se ve, lo que nos interesa señalar aquí no es la anécdota del reemplazo de los cables por antenas, sino el hecho de que, en los últimos años, el uso de Internet ha dejado de estar ligado en forma obligatoria a una situación de inmovilidad, característica de sus primeras épocas. Esto se ha vuelto tan habitual para una buena parte de los usuarios de la Red que probablemente la observación no resulte nada reveladora: no pretendemos aquí señalar un fenómeno presuntamente desconocido, sino marcar un tránsito que ya ha tenido lugar y cuyas implicancias, probablemente por ser parte hoy de nuestra cotidianeidad, acaso no hayamos notado del todo.

Decíamos recién que los cambios en la conectividad hicieron que dejara de ser un requisito estar en una situación de quietud para el uso de Internet. Las redes inalámbricas se desarrollaron conjuntamente con *dispositivos* que podían emplearlas, conectándose a la Red a través de antenas, y no de cables. Estamos pensando aquí en las computadoras portátiles (*notebooks*), en las llamadas “tabletas” (tipo *iPad*) y en los celulares con conexión a Internet (conocidos como *smartphones*, o “teléfonos inteligentes”). Indagaremos estos dispositivos, hoy ya ampliamente conocidos, siguiendo dos ejes: el de la *portabilidad* y el de la *movilidad*.

Las “viejas” computadoras de escritorio (*desktops*), aún empleadas en muchas oficinas y hogares, no eran portables, y por tanto tampoco podían ser empleadas en movimiento. Estos equipos eran los únicos que permitían conectarse a Internet cuando nacieron los diarios digitales, entre mediados y fines de la década de 1990. Las computadoras portátiles (tipo *notebook*) llevaron las mismas funcionalidades que ya tenían las de escritorio a un tipo de equipos que podía trasladarse sin mayor dificultad en un maletín o bolso personal. De este modo, las computadoras comenzaron a llevarse, por ejemplo, de la oficina al hogar y viceversa en forma cotidiana. Estas computadoras, sin embargo, seguían (y siguen) requiriendo *estar sentado* para poder ser empleadas. Los hábitos de uso así lo atestiguan: al día de hoy son empleadas en hogares, oficinas, bibliotecas o bares, pero nadie usa una mientras viaja de pie en el subterráneo o aguarda en una fila para hacer un trámite o abordar un ómnibus. Las *notebooks* tampoco suelen ser usadas en aquellos lugares donde se toma asiento en forma temporaria: es extraño ver a alguien emplear uno de estos equipos en una sala de espera o en un transporte público, aun

cuando logre ocupar un asiento.⁴ Las tabletas y los teléfonos inteligentes sumaron a la portabilidad la posibilidad del empleo *en movimiento*. Por sus dimensiones y por los hábitos de uso, esto es mucho más marcado en los *smartphones*: en los espacios urbanos es hoy cosa de todos los días ver a los transeúntes conectarse a través de estos dispositivos aún llamados “teléfonos”, empleando distintas funcionalidades vinculadas con Internet: chateando, ingresando a sus cuentas de redes sociales o leyendo diarios digitales, entre muchas otras alternativas. Las tabletas, en cambio, parecen ser usadas en movimiento predominantemente dentro del ámbito doméstico: se emplean para jugar o leer en el sofá, en la cama, o en la sala de estar –es decir, circulando por el hogar–. Las estadísticas indican que la cantidad de conexiones de banda ancha a Internet a través de los llamados “dispositivos móviles” (tabletas y *smartphones*) ha crecido enormemente en los últimos años, y se proyecta que lo hará aún más en los venideros.⁵ Las propiedades señaladas para estos dispositivos se resumen en el siguiente cuadro:

Dispositivos	Propiedades	
	Portabilidad	Movilidad
Computadoras de escritorio (<i>desktops</i>)	No	No
Computadoras portátiles (<i>notebooks</i>)	Sí	No
Tabletas y teléfonos inteligentes (<i>tablets</i> y <i>smartphones</i>)	Sí	Sí

4. Esto probablemente no se explique solamente por las dimensiones del dispositivo, sino también al menos por otros dos factores adicionales: por un lado, el tiempo de *booteo*: una computadora portátil de este tipo demora un tiempo en encender y estar lista para ser usada (dependiendo de cómo está configurada, este tiempo puede llegar a ser de algunos minutos); en ese sentido, no es práctico emplearla cuando se dispone de un tiempo acotado. Por el otro, existe en varias sociedades –incluyendo la nuestra– la percepción de que se trata de un bien costoso y fácil de robar, y por tanto se evita su exposición en ambientes públicos.

5. A comienzos de 2013, el panorama era el siguiente: de acuerdo con datos de Mobile World, en Latinoamérica una de cada cinco conexiones de banda ancha ya era móvil. Brasil, México y Argentina eran los países con la mayor cantidad de conexiones de este tipo en la región. En Brasil, según información de Anatel, había 261 millones de líneas móviles activas, con una penetración del 132 por ciento (es decir, más de una por habitante). En tanto, la Argentina poseía ya 33 millones de usuarios de Internet móvil, y se esperaba que alcance los 37 millones en 2017. México, por su parte, proyectaba alcanzar una penetración de teléfonos inteligentes del 70 por ciento en 2015 (Véase <http://www.adlatina.com/digital/smartphones-y-tabletas-consolidan-su-lugar-en-la-vida-cotidiana-de-los-usuarios> - Consulta: 2/6/2013).

¿Dónde están hoy los diarios?

Luego de este recorrido por los principales dispositivos a través de los cuales se accede a Internet actualmente, podemos volver a nuestra pregunta inicial: ¿dónde están hoy los diarios? Los periódicos permanecen, por cierto, en el papel, pero sus modos de vida en los medios digitales se han multiplicado y diversificado. Por un lado, los diarios se encuentran en todos los dispositivos que hemos mencionado: puede accederse a ellos desde una computadora de escritorio, como se hacía con las primeras ediciones electrónicas, pero también pueden ser leídos desde computadoras portátiles, tabletas o teléfonos inteligentes. Por otro lado, sin embargo, los diarios no tienen ya un solo modo de vivir en los medios digitales. A las primeras maneras de aparición de los diarios en Internet, que hoy llamaremos “diarios web”, se les han sumado muchas otras. Un rápido repaso por todos sus modos de existencia debería incluir, al menos, los siguientes:

Diarios en papel. Es el modo originario de existencia, y el único que se asienta sobre un soporte físico, frente a todos los demás, que son de naturaleza digital. Nos referimos aquí a las publicaciones por todos conocidas que viven en un determinado tipo de medio gráfico.

Diarios web. Se trata de la versión digital de los diarios a la que se accede a través de un explorador de Internet, cuando se está navegando desde un equipo de pantalla mediana o grande (*desktop*, *notebook*, *tablet*). Aunque se produjeron muchísimos cambios desde su nacimiento, estamos aquí ante el primer modo de existencia digital de los diarios, al que desde un inicio y hasta el día de hoy llamamos “diario electrónico”.

Diarios mobile. Así como hay una versión para la Web de los distintos periódicos, existe también una versión a la que se accede a través de los navegadores de los teléfonos inteligentes; se trata, técnicamente, de *mobile sites*, sitios específicamente creados para dispositivos móviles, en los que se muestran los contenidos de los diarios seleccionados y organizados de un modo que guarda similitudes y diferencias con el que se observa en los diarios web.

E-mails. Una buena parte de los diarios envía resúmenes con titulares a las casillas de correo electrónico de sus usuarios. Existen versiones más sencillas del funcionamiento de estos *e-mails* (todos los lectores reciben los mismos titulares todos los días) y otras de mayor nivel de personalización (cada usuario recibe distintos titulares según los intereses que

ha manifestado). No estamos ya ante una publicación completa, sino solo ante una selección de títulos; no obstante, se trata de un modo de existencia de los periódicos en Internet.

Aplicaciones. Las llamadas “aplicaciones” son programas que se descargan o instalan en dispositivos informáticos, y que pueden funcionar conectándose con Internet para la descarga y organización de contenidos. Muchos diarios tienen ya creadas aplicaciones para distintos dispositivos móviles. Estas aplicaciones permiten leer en pantalla los contenidos del diario e interactuar con él de diversos modos, que varían enormemente de una aplicación a otra.

Redes sociales. Una parte importante de los diarios tiene también presencia en las redes sociales. En ellas, cada uno funciona según su propia estrategia de comunicación y atendiendo también a la lógica de la red específica. Así, por ejemplo, los diarios tienen cuentas de Twitter a través de las cuales difunden las noticias (en algunos casos tienen varias cuentas, una para cada sección o área de interés), o tienen *fan pages* dentro de Facebook en las cuales publican y comentan las noticias. Siguiendo la lógica propia de las redes, estos espacios se prestan también a diversos tipos de intercambio tanto de los lectores con las publicaciones como entre los distintos lectores. Tampoco aquí estamos ante la transposición de una publicación completa, sino ante un modo singular de presencia digital de las empresas periodísticas en estas redes.

Como se ve, las formas de existencia del diario en los soportes y medios digitales se multiplican. No estamos en todos los casos ante transposiciones; en algunos de ellos se trata de fenómenos que podríamos denominar como de *sobrevida*, donde el diario en tanto género discursivo complejo surgido en los medios gráficos⁶ “es convocado o se hace presente en forma no tradicional” (Carlón, 1993:11).⁷

6. En los términos de Eliseo Verón, el diario puede entenderse como un “género-P”. Este autor habla de dos tipos de géneros: los *géneros-L* y los *géneros-P*. Los primeros deben su denominación a su origen literario, y se caracterizan por “cierta disposición de la materia lingüística” (Verón, 1988[2004]:196). Como algunos ejemplos de estos géneros, Verón señala la entrevista, el reportaje o la mesa redonda. Los *géneros-P*, en cambio, están ligados al universo de los medios, y son ejemplos de ellos los programas de entretenimientos, las telenovelas o los periódicos de información. El autor señala que los *géneros-P* están compuestos por una pluralidad de unidades discursivas que con frecuencia representan muchos *géneros-L*. En el caso de los periódicos, algunos de los *géneros-L* que los componen pueden ser la entrevista, la crónica, la crítica de espectáculos, etcétera.

7. El autor enumera algunos de los fenómenos en los que se puede considerar que un género está transitando su *sobrevida*: “a través de definiciones metadiscursivas intratextuales (...); como

En este trabajo focalizaremos nuestra atención sobre el tercer modo de existencia que hemos listado aquí: las versiones de los diarios para dispositivos móviles. Nos interesa observar en ellos algunas posibilidades y restricciones que se desprenden de los dispositivos en los que están emplazados y de los hábitos de uso asociados a ellos. Resultan para nosotros particularmente atractivos, porque marcan fuertes continuidades y algunas rupturas con los diarios en versión web, en un movimiento que –en varios aspectos que nos ocuparemos de señalar– constituye una “vuelta” a hábitos y organizaciones textuales que ya parecían ser cosa del pasado, y que hoy son retomados de forma novedosa.

Los “teléfonos inteligentes”

Dado que nos ocuparemos de los diarios asentados en los “teléfonos inteligentes”, dedicaremos algunas líneas a la reflexión sobre ellos. Repasemos entonces en forma sumamente sintética cómo se fueron ampliando las funcionalidades presentes en los teléfonos celulares, con particular foco en sus pantallas.

Los primeros equipos de este tipo solo transmitían voz, y si tenían una pantalla era sumamente reducida, para mostrar el número que se estaba marcando, o desde el que se estaba recibiendo un llamado. Con posterioridad, y hace ya muchos años, los teléfonos sumaron la posibilidad de enviar y recibir mensajes de texto, conocidos como “SMS” (*Short Message System*). Estos mensajes se escribían empleando el teclado numérico, y se caracterizaban –como hasta el día de hoy– por ser sumamente breves. Solo con esa incorporación, el teléfono celular dejó de ser estrictamente un “tele-fono”, es decir, un dispositivo para la transmisión de la voz a la distancia, para sumar funcionalidades ligadas con otras materias de la expresión, en este caso, el texto escrito. A partir de allí, los nuevos modelos de estos dispositivos móviles fueron sumando funcionalidades cada vez más numerosas y variadas (alarma, calendario, cámara de fotos, cámara de video, reproductores de música, etcétera), y ampliando progresivamente el tamaño de sus pantallas.

Un nuevo salto tecnológico se produjo con la aparición de equipos que se conectaban a Internet: los llamados *smartphones*, que ya hemos

género incluyente de otros (...); como criterio de lectura ‘interno’ o ‘externo’ (...); en soportes y medios no tradicionales” (Carlón, 1993:11).

presentado. Estos dispositivos son verdaderas computadoras en miniatura, desde las cuales se pueden realizar las actividades más habituales vinculadas con Internet: enviar y recibir *e-mails*, chatear, navegar por distintos sitios, ingresar a redes sociales o incluso consumir contenidos audiovisuales provenientes de la Red. Algunos *smartphones* tienen incluso teclado del tipo QWERTY, aunque la mayoría no lo posee sino como una funcionalidad incorporada a la pantalla táctil. Las pantallas, por su parte, maximizaron su tamaño, hasta ocupar casi la totalidad de la superficie plana del dispositivo. En este sentido, puede decirse que los teléfonos inteligentes, como las tabletas, son dispositivos mucho más orientados a la lectura que a la escritura. En ambos es posible escribir, pero las particularidades de sus interfaces hacen que esté favorecida la actividad lectora (muy buena resolución de la imagen, maximización del espacio de la pantalla) frente a la escritural (con excepción de algunos modelos, ausencia de teclado, y cuando está presente, con tamaño relativamente pequeño para la mano de un adulto). La pantalla de estos teléfonos es muy reducida comparada con un monitor de escritorio, pero multiplica muchas veces la superficie de la de los primeros celulares. Todas estas propiedades, sumadas a las conexiones de tipo inalámbrico, posibilitaron la creación de sitios de Internet específicamente diseñados para ser visualizados en este tipo de pantallas. Redes sociales, servicios de correo electrónico y empresas, entre muchos otros, tienen ya sus sitios o interfaces de tipo *mobile*.⁸ Y de igual modo ocurre con los diarios digitales, que sumaron –como uno de sus modos de existencia digital– la versión móvil.

Los diarios en versión *mobile*

Los diarios móviles son un emergente de un fenómeno mucho mayor, y ampliamente discutido, que es el de la *convergencia*. La convergencia tiene múltiples dimensiones: nos interesan aquí las rescatadas por João Canavilhas (2013), un autor que abordó este tema justamente a propósito de la distribución de información para aparatos móviles. Retomando un trabajo de

8. En rigor, técnicamente en muchos casos el sitio que se ve en las computadoras y el que se visualiza en los smartphones es un mismo desarrollo informático, cuyo diseño tiene características responsivas (*responsive design*), de manera tal que sus elementos se adaptan y reorganizan en cada caso según el dispositivo con el que se acceda.

Salaverría,⁹ Canavilhas destaca por un lado la dimensión tecnológica, que habilita la distribución entre distintas plataformas, y por otro la referente a los contenidos, que son justamente los que se distribuyen entre ellas. Dice este autor:

Los contenidos que antes eran suministrados por diferentes operadores para diferentes plataformas son ahora (...) [provistos] por una sola empresa para diferentes plataformas (...) Si antes teníamos periódicos, radios y televisiones con distribución física o hertziana en sus canales tradicionales, en la actualidad tenemos medios tradicionales que hacen llegar la información a sus soportes tradicionales, pero también a ordenadores, móviles y tabletas (Canavilhas, 2013:12).

También Carlos Scolari repasa las proposiciones de distintos autores acerca de la noción de convergencia. Nos interesa rescatar aquí su discusión con los planteos extincionistas, que anuncian el fin de los viejos medios y lenguajes y su reemplazo por los que surgen asociados a los nuevos dispositivos de comunicación. Scolari denomina “convergencia retórica” a los fenómenos de mixtura e hibridación que tienen lugar una vez que se supera una fase inicial de convergencia:

(...) los lenguajes comienzan a interactuar entre sí y emergen espacios híbridos que pueden dar origen a nuevas formas de comunicación (...) La introducción de un nuevo medio raramente ha causado la eliminación de los medios existentes. Más que hablar de extinción de los medios, conviene apuntar nuestra mirada teórica hacia los procesos de remedación¹⁰ o la contaminación entre interfaces (Scolari, 2008:105).

Las reflexiones de Scolari sobre los fenómenos de convergencia nos resultan de particular interés para el objeto que estamos trabajando aquí,

9. El trabajo referido es Salaverría, R. (2010) “Estructura de la Convergencia de Medios” en López García, X. y Pereira Fariña, X. (coords.) (2010) *Convergencia Digital. Reconfiguración de los Medios de Comunicación en España*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

10. Scolari toma el concepto de “remedación” de un trabajo de Bolter y Grusin (2000:45), quienes lo definen como “la representación de un medio dentro de otro medio”. El trabajo citado es J. D. Bolter, y R. Grusin (2000): *Remediation. Understanding New Media*, Mit Press, Cambridge (MA).

que presenta ya una historia de tránsitos desde el papel hacia distintas modalidades de lo digital.

Observemos entonces cuáles son las características principales de las versiones *mobile* de los diarios electrónicos.¹¹ Señalemos, en principio, que la diagramación del diario organiza los contenidos en una única columna (véase Figura 1). Esto los diferencia tanto de los periódicos impresos como de los diarios web, y es una restricción que proviene, en forma evidente, del tamaño de las pantallas. La columna única hace que, en cada una de las páginas del diario –incluyendo su portada– tenga fuerte peso la organización sintagmática: todos los contenidos se presentan en un orden marcado mucho más fuerte que en las “puestas en página” del papel y la Web. Donde antes quedaba un espacio para recorridos visuales diversos, ahora hay un ordenamiento lineal: las noticias aparecen una tras otra. Al igual que ocurre en los diarios web, pero aun en forma más marcada, lo que se ve en pantalla cada vez es solo un fragmento de esa página, y es necesario desplazarse hacia abajo para que los contenidos que se encuentran en la parte inferior se vuelvan visibles.¹²

11. Nada asegura que, dada la vertiginosidad con la que se producen los cambios en los dispositivos digitales, la descripción que haremos a continuación siga dando cuenta de lo que son los diarios en su versión *mobile* en el momento en que estas líneas sean leídas. Si dejan de describir un fenómeno contemporáneo, entonces esperamos que al menos se vuelvan un registro histórico de un cierto momento de los periódicos electrónicos móviles, que contribuya en un futuro a la construcción de una historia de la mediatización de la prensa a través de los dispositivos digitales.

12. Como lo señalamos hace varios años (Cuesta y Zelcer, 2000), el vector vertical como organización preferencial de la lectura ya regía la diagramación de los diarios electrónicos desde su primera época, y está vinculado tanto con los formatos de pantalla como con los hábitos de lectura que tenemos en ellas: mientras es habitual desplazarse en el eje vertical (hacer *scrolling* hacia abajo), no es nada usual hacerlo en sentido horizontal. La expansión de las pantallas con formatos más apaisados (*wide screens*) permitió que, aun sin perder el predominio del vector vertical en su organización, muchos periódicos comenzarán a extenderse en sentido horizontal, sumando columnas a su diagramación y propiciando también lecturas en sentido horizontal. Lo restringido de las pantallas móviles vuelve a establecer el vector vertical como dominante.

Página12
 Dom 21.04.2013 BUE 21°C
 Últimas Noticias Edición Impresa/Secciones
 Rosario/12


ANAGRAMA **Página12**

Últimas Noticias

19:19 > ELECCIONES PRESIDENCIALES

Los colorados vuelven al poder en Paraguay

El empresario Horacio Cartes será el sucesor de Federico Franco, luego del golpe institucional a Fernando Lugo en 2012 que significó la suspensión de Paraguay en el Mercosur, la Unasur y la Celac. Según los cómputos oficiales, Cartes tiene una ventaja de casi el 10 por ciento de los votos sobre el liberal Efraín Alegre y contaría con mayoría propia en el Congreso. El Partido Colorado, que gobernó el país durante 61 años, incluidos los 35 de la dictadura de Stroessner, recupera así el poder perdido en 2008 a manos de la alianza entre Lugo y el Partido Liberal. La izquierda, dividida, no supera el 10 por ciento de los votos.



El Mundo


 Conocé nuestro nuevo Sitio Mobile

Crisis política en Paraguay

Los primeros resultados en Paraguay dan una ventaja a los colorados

El empresario Horacio Cartes obtuvo mayor cantidad de votos según el primer parte oficial; también lidera según los sondeos de opinión

21.04.2013 | 18:45



ASUNCION.- En medio de una polémica por la difusión de los sondeos de boca de urna antes del cierre de las mesas de votación, el Tribunal Superior de Justicia Electoral (TSJE) emitió hoy el primer parte del recuento de votos de las elecciones generales en Paraguay y, en consonancia con las encuestas, apuntan al Partido Colorado como ganador.

Contabilizadas 788 de las 17.527 mesas habilitadas, los resultados preliminares dan ventaja al empresario Horacio Cartes (Partido Colorado) con el 45,43 por ciento de los votos, por sobre el 37,53 por ciento del liberal Efraín Alegre (Partido Liberal Radical Auténtico).

Figura 1. La diagramación del diario móvil trabaja con una única columna (pantallas de las versiones móviles de *Página12* y *La Nación* del 21/4/2013).

Tal como ocurre en la Web, los diarios móviles también se actualizan en forma permanente. Como hemos señalado en otro trabajo,¹³ esta posibilidad no era explotada en los inicios de los diarios electrónicos, que seguían arrastrando el hábito de publicar una sola edición diaria, tal como ocurre en su soporte gráfico. Luego de ese primer momento, los diarios digitales comenzaron a publicar varias actualizaciones a lo largo de la jornada, en

13. Véase Cuesta y Zelcer (2002).

una dinámica que terminaría por caracterizarlos y distinguirlos de sus pares de papel. El diario versión *mobile* mantiene esta dinámica, y por tanto, si se ingresa a leer “una misma” publicación a lo largo del día, seguramente se encuentren distintas noticias en su portada. En rigor, el acceso a las noticias que conforman la “edición impresa”, habitualmente presente en los diarios web, está ausente en la mayor parte de los diarios móviles; de algún modo, se debilita aún más su vínculo con el papel. La actualización permanente se refuerza por la ausencia de accesos a ediciones anteriores: los nuevos contenidos reemplazan a los viejos, que desaparecen por completo de las versiones *mobile*. Mientras que el diario web se constituye como una verdadera hemeroteca electrónica, el diario en el teléfono solo trae las últimas noticias, para luego renovarlas sin dejar rastro alguno de ellas.¹⁴

El texto escrito predomina en estos diarios, en los que las imágenes presentes son siempre estáticas, nunca animadas. Habitualmente se trata de fotografías que acompañan las notas y, en ciertas publicaciones, se observan también sistemas de íconos en las opciones de servicios (véase Figura 2). No suele haber ilustraciones ni otro tipo de despliegue gráfico. La ausencia de animación se explica en buena medida por una restricción de los dispositivos, pero también es parte de una “retirada” general de las imágenes móviles de los espacios informativos de la Web, que se produjo en conjunto con una recuperación de las materias de la expresión “clásicas” provenientes de la prensa gráfica para la publicación de contenidos: lenguaje verbal escrito y diversos tipos de imagen estática. Con respecto a los diarios web, la proporción de la superficie dedicada a las imágenes se reduce: los despliegues gráficos que se habían producido en las pantallas de computadora experimentan un relativo repliegue, con una novedosa vuelta al predominio del lenguaje verbal.

14 Nos hemos explayado acerca de las hemerotecas electrónicas en dos trabajos: en 1998 señalábamos los efectos de “acumulación y expansión” que se producían por la conservación de las ediciones anteriores (Cuesta y Zelcer, 2000), mientras que algunos años después, profundizamos acerca de los modos en los cuales se puede acceder a recuperar la memoria de los diarios digitales. Véase: Cuesta, A. y Zelcer, M. (2003): “Modos de organización de la memoria en los medios digitales: el caso de los diarios electrónicos”. Ponencia presentada en las VII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, General Roca, Argentina.



Figura 2. Los menús de acceso a las secciones refuerzan su presencia en las versiones móviles. Las pantallas muestran el menú que se despliega en la parte superior de *La Nación* y las opciones de secciones y servicios que aparecen al pie de todas las notas de *Infobae* (capturas del 21/4/2013).

La lógica de la navegación mantiene los hipervínculos que enlazan contenidos, pero aquí recobran importancia los menús de navegación: dado que el espacio de pantalla es aún más restringido que en la Web, los artículos se ordenan en categorías y se le solicita al lector, con renovada frecuencia, atravesar un sistema clasificatorio para llegar a la mayor parte de los contenidos que no se encuentran en la portada (véase Figura 2). Reaparece

así una operación taxonómica de orden metadiscursivo: para leer se debe elegir una sección. La presencia de los menús, que había sido característica de los primeros diarios digitales, había perdido fuerza con el devenir de los periódicos en la Web: al aumentar las resoluciones de pantalla y el tamaño de los monitores, se multiplicó también la cantidad de noticias presentes en la portada, y por tanto, se hizo posible leer cada vez más contenidos sin necesidad de tener que elegir una sección en un sistema clasificatorio. En las versiones móviles, las pantallas reducidas hacen que los menús vuelvan a funcionar como un principio de ordenamiento en la navegación. En ese sentido, aun más que en la Web, el diario no se puede “hojear” sin tomar una decisión: solo se lee lo que se elige. En una época en que la cotidianeidad del uso de Internet pasa menos por los sitios que antes –y más por otras actividades, como por ejemplo, el uso de las redes sociales o aplicaciones– estos diarios, con sus restricciones de pantalla, vuelven a las viejas configuraciones de los primeros sitios, herederos de algún modo del catálogo impreso: están llenos de contenido ordenado y clasificado en secciones.

La lectura del diario móvil implica una experiencia del contacto corporal distinta a la de los diarios web. Como decíamos, lo restringido de la pantalla hace que solo pueda verse un pequeño fragmento de cada artículo en cada visualización. La pantalla de la computadora ya había incluido una restricción en este sentido: en el diario web se lee en cada momento solo un fragmento de la nota, y el lector debe realizar un desplazamiento vertical o *scrolling* para acceder al resto, que se encuentra “abajo”, fuera del área de visualización.¹⁵ En este sentido, la lectura del diario web implica una combinación de desplazamiento de la vista en la pantalla, con movimiento del texto en su interior: quien lo lee debe al mismo tiempo recorrerlo con la mirada y desplazarlo con algún dispositivo periférico, como, por ejemplo, el *mouse* o el teclado. En el caso de los diarios móviles, la pantalla es tan restringida que la vista permanece casi fija; como mucho, recorre una superficie de unos pocos centímetros cuadrados. Para leer una nota en su totalidad, o para leer

15. Decíamos en 1998: “La paradoja entre un espacio efectivo tan reducido como el de una pantalla y un espacio virtual en apariencia ilimitado se resuelve a partir del reciclado de una antiquísima práctica: la escritura en palimpsesto. La técnica del palimpsesto, propia de los *scriptoria* conventuales, consistía en reacondicionar pergaminos o vitelas previamente escritos para poder reescribirlos con nuevos textos. En la pantalla sucede algo similar: la escritura ‘emerge y se desvanece continuamente en el bombardeo de electrones del tubo catódico’ (Rivera, 1994:176)” (Cuesta y Zelcer, 2000). La cita incluida de Rivera corresponde a Jorge Rivera (1994): “Sobre los palimpsestos: del escriba medioeval al escriba telemático” en *Postales Electrónicas. Ensayos sobre medios, cultura y sociedad*, Buenos Aires, Atuel.

todos los títulos de una portada, se deben hacer sucesivos desplazamientos verticales o *scrollings*. Por lo reducido de la superficie de la pantalla, cuando los textos son extensos, estos desplazamientos pueden ser numerosos. Ahora bien, la particularidad de estas pantallas es que el desplazamiento se realiza de forma táctil. Es decir, el *scrolling* no se genera ya a través de un dispositivo periférico, sino entrando en contacto con el dispositivo telefónico mismo: en la experiencia de lectura del diario móvil, la vista permanece casi fija, y es la mano –en rigor, un solo dedo– lo que se mueve, y logra de ese modo desplazar el texto. Así, como con el papel, se vuelve de algún modo a *tocar el texto*: leer implica una experiencia del contacto físico, ya no solo visual, ya no mediado por un dispositivo periférico que traslada movimientos a la pantalla. El diseño del diario móvil digital, además, no tiene espacios en blanco en su perímetro, a modo de márgenes: los textos ocupan la totalidad del ancho de pantalla – esto implica que para desplazar el texto realmente se lo debe tocar y mover. Las interacciones táctiles convocadas por estas pantallas son al mismo tiempo conocidas y novedosas. Nos relacionamos con ellas poniendo en juego no solo interpretantes adquiridos en nuestra relación con otros dispositivos digitales, sino también otros propios de nuestra interacción con los objetos de la vida cotidiana: para desplazar la pantalla debemos proceder como si estuviéramos moviendo un largo trozo de papel que se visualiza a través de una pequeña ventana calada.¹⁶

Conclusiones

Se ha escrito mucho acerca de las posibilidades de retroacción que tienen los lectores de los diarios web: mediante foros electrónicos, dejando comentarios a las notas y en otros espacios abiertos a la participación de los usuarios. Estos espacios, que fueron celebrados –a veces un tanto exageradamente, dado el lugar secundario que tienen en la configuración general de los diarios web– como ampliaciones en las posibilidades de participación de los lectores, casi no se trasladan a los diarios en su versión *mobile*, que se restringen así al modo de funcionamiento que los caracterizó desde su nacimiento en el papel. Este modo, que en otro trabajo (Zelcer, 2009) hemos descripto como un dispositivo *tradicional*, plantea una escena

16. Como sugerimos en un artículo reciente (Zelcer, 2014), acaso sea esta particularidad lo que hace que se pueda hablar con mayor justicia de “interfaces intuitivas”.

de *publicación unidireccional masiva*. Lo denominamos “tradicional” porque su organización es análoga, en buena medida, a la de los medios masivos tradicionales: prensa, radio, cine, televisión. En un esquema de este tipo, las empresas editoriales publican los contenidos que son distribuidos a los distintos lectores. Cada uno de ellos accede a una versión o copia idéntica del diario, con la cual puede interactuar de múltiples maneras, aunque nunca revirtiendo el circuito de comunicación. Dicho de otro modo: entre los múltiples funcionamientos mediáticos que puede tener Internet, los diarios electrónicos en los teléfonos móviles funcionan con el esquema de distribución propio de los medios masivos.

El funcionamiento al modo de los medios tradicionales representa, en el caso de los diarios móviles, una suerte de pervivencia de un cierto esquema de intercambios en unos dispositivos que parecen estar destinados, por sus características, a funcionar en el sentido opuesto. Es también Canavilhas quien señala una tensión entre convergencia y divergencia en las nuevas plataformas de la comunicación:

Estas nuevas plataformas reúnen características técnicas que (...) [potencian] los contenidos convergentes (...) Pero también podrán apuntar en un sentido de divergencia de contenidos motivada por un consumo individual y móvil (...) En este cambio, el receptor podrá recibir información relacionada con el contexto de recepción, lo que apunta hacia una divergencia de contenidos (Canavilhas, 2013:12).

Si los *smartphones* son un tipo de dispositivo en el que se vería favorecida la personalización de los contenidos y por tanto su funcionamiento con una lógica de la demanda, los diarios móviles resisten emplazados en ellos con una lógica de funcionamiento centrada en la oferta, heredada en buena parte del papel. Grisel El Jaber hace un señalamiento en el mismo sentido:

Los dispositivos móviles con conexión a Internet como los celulares, permiten una configuración de noticias a demanda, es decir que los usuarios reciben en sus dispositivos una amplia gama de noticias de distintas fuentes, a modo de un correo, mensaje o *tweet*, por nombrar algunas de las opciones ajustadas al usuario (El Jaber, 2012:118).

Como se ve, el desarrollo de los dispositivos móviles parece tender hacia una lógica de la personalización y la configuración “a demanda”; lo notable

es que, al menos por el momento, esto no ocurre a través de las versiones móviles de los diarios digitales, sino a través de otras redes o plataformas (como Twitter, o incluso los e-mails personalizados).¹⁷

El consumo de información a través de los medios masivos es, desde la expansión de la prensa en las sociedades burguesas, una actividad que forma parte de la vida cotidiana. Con posterioridad a los diarios, otros medios de comunicación se fueron sumando a la esfera informativa. Si se pone el foco particularmente en las dinámicas cotidianas del consumo de contenidos informativos, puede decirse –mirando en retrospectiva– que aquellos medios cuyos dispositivos implicaban una mayor distancia temporal entre producción y emisión fueron replegándose de estos espacios. Pensamos particularmente en el cine: el proceso de grabación, revelado, montaje y distribución requerido por este conjunto de dispositivos lo dejó fuera de las dinámicas de la información cotidiana, un ámbito en el que se afianzaron, junto a la prensa, los medios electrónicos que permiten la modalidad del vivo o el directo (la televisión, la radio). En este sentido, las posibilidades de actualización prácticamente inmediata que brinda Internet fueron determinantes en la configuración que fueron tomando los diarios electrónicos, que terminaron de afianzarse en sus versiones digitales con una modalidad de actualización permanente (Cuesta y Zelcer, 2002). Es así como se inscribieron también en una cotidianidad siempre en curso y siempre renovada, trabajando con el lenguaje verbal en su forma escrita, una materialidad que hasta entonces se había opuesto con su fijeza a los flujos continuos de la radiofonía y la televisión, que trabajan con materias sonoras y audiovisuales.

Con su llegada a los teléfonos móviles, el diario experimenta una nueva multiplicación y adopta una forma que le permite habitar los dispositivos de comunicación interpersonal de mayor expansión en los últimos años. La posibilidad de transmisión inalámbrica habilita un grado aún mayor de actualización: el diario no solo se actualiza permanentemente, sino que también puede llegar a cualquier punto adonde haya una señal conveniente. Esta posibilidad de distribución de contenidos, con la que ya contaban la radio y la televisión, se produce ahora con textos predominantemente simbólicos. En

17. En el caso de los diarios móviles no debemos dejar de notar la cuestión de las actualizaciones permanentes: aunque con importantes diferencias según la publicación, todos los diarios móviles experimentan varias actualizaciones al día, al igual que lo hacen los periódicos web. En ese sentido, aunque por el momento no existen variaciones por efecto de personalizaciones, sí las hay por efecto de esta dinámica de actualización, y los distintos usuarios no ven “el mismo” diario a lo largo del día. Los términos “oferta” y “demanda” los empleamos aquí en el sentido en que lo hace Dominique Wolton (1999[2000]).

efecto, la distribución de contenidos a la distancia por medios electrónicos inalámbricos surgió inicialmente para las materias de expresión sonoras, con la radiofonía, y con posterioridad para los contenidos audiovisuales, con la televisión. La distribución masiva inalámbrica de textos escritos recién llegaría con Internet.

Esta circunscripción sobre la historia de la mediatización, en la que nos preguntamos exclusivamente por los dispositivos que distribuyen contenidos a distancia en forma inalámbrica, recorta –dentro de los distintos medios masivos– aquellos que tienen la capacidad de funcionar en lo que hoy se conoce como “tiempo real”. Esta denominación, que proviene de una traducción lineal del idioma inglés, parece acotar con claridad una propiedad de ciertos dispositivos mediáticos: la capacidad de anular la distancia temporal entre las instancias de emisión y recepción. Se trata de una particularidad que, lejos de ser anecdótica, modela la fisonomía de los medios que la poseen en múltiples niveles: en las prácticas sociales a ellos vinculadas, en los discursos que en ellos se asientan y en los lenguajes que soportan y a los que dan lugar. Al respecto, en la radio se ha estudiado el fenómeno de la “toma directa” (véase, por ejemplo, Fernández, 1994) y en la televisión, “el directo” o “el vivo” (véase Carlón, 2004).¹⁸

Verón llama la atención sobre el hecho de que, según lo atestigua la historia de los medios y dispositivos de comunicación, la mediatización de estos tres niveles de funcionamiento se produjo en un orden inverso al de la ontogénesis: mientras que en su proceso de constitución como sujeto el niño accede en primer lugar a los funcionamientos indiciales, luego a los icónicos y finalmente a los simbólicos,¹⁹ “los medios se han apropiado en

18. Es necesario hacer aquí una distinción: en el uso corriente, la denominación de “tiempo real” se emplea con dos sentidos vecinos, pero no exactamente iguales. Uno de ellos se corresponde exactamente con el de la toma directa o el vivo, en el que están abolidos los tiempos entre la captura (de un sonido, de una imagen en movimiento) y su distribución, tal como ocurre en la televisión o en la radio. El otro, sin embargo, solo hace referencia a la instantaneidad en el envío o la distribución: así, puede decirse que un texto se publica en una red social “en tiempo real”. En este último caso, el proceso tiene dos instancias consecutivas, que aunque pueden sucederse inmediatamente, están segregadas. Así, mientras que en la toma directa o el vivo el texto se produce al mismo tiempo que el fenómeno que está siendo capturado o registrado, en la segunda acepción que estamos considerando para el “tiempo real”, el texto primero es producido, y luego es publicado. Es en este último sentido que hablamos de “tiempo real” en el caso de los diarios electrónicos.

19. Eliseo Verón desarrolla esto en un trabajo que ha gozado de una amplia circulación en nuestro medio, denominado “El cuerpo reencontrado” (1978[1996]). Allí reflexiona precisamente acerca de cómo intervienen los distintos órdenes de funcionamiento peircianos en la constitución del sujeto. Según propone este autor, el niño atraviesa un primer período en el cual priman

primer lugar de la escritura, después del orden de la figuración a través de la fotografía y el cine, para conducir finalmente a la mediatización del contacto, parcialmente con la radio, plenamente con la televisión” (Verón, 2001:19).

Ahora bien: si volvemos a nuestro recorte anterior y circunscribimos dentro de los medios aquellos que trabajan “en tiempo real”, reencontramos el mismo orden que en la ontogénesis, aunque de algún modo en forma acumulativa: la voz en la radio se ubica plenamente en el orden de lo indicial, en tanto funciona como presencia de un cuerpo, y por tanto, mediatización del contacto: “la voz es cuerpo del emisor. Fragmentado, pero plenamente corporal como componente de individualización absoluta” (Fernández, 1994:39). Ciertamente aparece aquí una primera mediación del lenguaje verbal, pero es del orden de la palabra hablada: no hay aún mediatización de la escritura. La televisión, aunque situada plenamente en el orden del contacto, suma a la mediatización de lo indicial los componentes icónicos propios de la imagen figurada en la pantalla. Finalmente, el complejo de dispositivos de Internet –con sus distintos funcionamientos– habilita la mediatización prácticamente en tiempo real de procedimientos escriturales, situados en el orden de lo simbólico. La escritura ocupa así el primer lugar en una línea de tiempo de los fenómenos de mediatización cuando no se atiende a la simultaneidad o desfase de las instancias de producción y reconocimiento, pero el último lugar cuando se recortan dentro de la historia de los medios aquellos que funcionan en tiempo real, puesto que le anteceden la toma directa radiofónica y el directo televisivo.

En el caso de los diarios electrónicos en su versión móvil, la mediatización en tiempo real de la escritura trabaja además con textos que se proponen como de lectura cotidiana, asentados en dispositivos que tienen asociado

los reenvíos que siguen la regla de la contigüidad: está inserto en un sistema de deslizamientos intercorporales entre su propia demanda y la conducta alimentadora o protectora de la madre. Se trata de funcionamientos del orden de lo *indicial*. En una segunda instancia, comienzan a observarse también funcionamientos del orden de lo *icónico*, en la medida en que opera la regla de similaridad. Esta regla, dice Verón, “implica necesariamente un principio de equivalencia, que (...) [permite] *comparaciones* y por tanto *sustituciones* (...) La regla de similaridad/no similaridad, cuando entra en composición con la regla de contigüidad, se puede describir como una especie de operador que produce una *desagregación* de la red de los cuerpos actuantes” (Verón, 1978[1996]:143). Verón ubica la mirada como ocupando el papel de una bisagra: si bien opera por deslizamientos o trayectos –y en ese sentido, es estructuralmente metonímica– es a través de ella que se estabiliza el espacio perceptual y que surge la imagen del cuerpo. En rigor, serían rupturas de estas cadenas de deslizamientos las que darían lugar al surgimiento de las imágenes. En su lectura de Lacan, este proceso se completa en el estadio del espejo, que “consagra la instauración de la distancia que separa la mirada de la figura mirada” (Verón, 1978[1996]:147). Sobre esta red viene a injertarse finalmente la matriz del lenguaje, con su orden simbólico.

el hábito de ser llevados con uno en el día a día. El diario electrónico se libera así de la restricción impuesta por las computadoras de escritorio (no portabilidad, inmovilidad) y “vuelve” a acompañar actividades de la vida cotidiana, como lo hacía su versión en papel. Y esto ocurre tanto en el ámbito doméstico como en los recorridos de los espacios públicos: se lee en la cama, en el almuerzo del trabajo, en el viaje en ómnibus, en la estación a la espera del tren o el subterráneo: potencialmente, tenemos siempre el diario en el bolsillo.

Referencias bibliográficas

- Canavilhas, João (2013): “Contenidos periodísticos en el ecosistema líquido: Entre la convergencia y la divergencia” en Fernando Irigaray, Dardo Ceballos y Matías Manna (eds.) (2013), *Webperiodismo en un ecosistema líquido*, Laborde Libros Editor/Universidad Nacional de Rosario, Rosario. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/129160270/Irigaray-13-Webperiodismo-en-un-sistema-liquido> [Consulta: 1/6/2013].
- Carlón, Mario (1993): “Avatares de un transgénero ‘alto’: vida y sobrevida del retrato en los medios masivos”, ficha, Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.
- (2004): *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- Cuesta, Andrés y Mariano Zelcer (2000): “El diario en la pantalla. La transposición de los periódicos a Internet”, mimeo. Ampliación de la ponencia homónima presentada en 1998 en las IV Jornadas de Investigadores de la Cultura. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- (2002): “Acerca de la conformación de gramáticas en los nuevos medios: el caso de los diarios electrónicos”. Ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, Argentina y en las Jornadas de Formación en el Periodismo y la Comunicación Social en la Convergencia Digital, organizadas por REDCOM en Buenos Aires, Argentina.
- El Jaber, Grisel (2012): “Algunos apuntes sobre periodismo digital *on line*” en Jorge Gómez y Paula Atlante (coords.) (2012), *Periodismo y convergencia tecnológica*, Buenos Aires, Eudeba.

- Fernández, José Luis (1994): *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel.
- Scolari, Carlos (2008): *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Barcelona, Gedisa.
- Verón, Eliseo (1996): “El cuerpo reencontrado” en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa. Edición original: (1978) “Corps signifiant”, en *Sexualité et Povoir*, París, Payot.
- (2001): *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma.
- (2004): “Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación”, en *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa. Edición original: (1998) “Presse écrite et théorie des discours sociaux: production, réception, régulation”, en *La presse. Produit, production, réception*, París, Didier Erudition.
- Wolton, Dominique (2000): *Internet ¿y después?*, Barcelona, Gedisa. Edición original: Wolton, Dominique (1999) *Internet, et après?*, París, Flammarion.
- Zelcer, Mariano (2009): “Dispositivos de la Web”. Ponencia presentada en las XIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, realizadas en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, ciudad de San Luis, Provincia de San Luis, Argentina, entre el 1º y el 3 de octubre de 2009.
- (2014): “Interfaces intuitivas en dispositivos móviles de pantalla táctil”, revista Faz número 6 - ISSN 0718-526X. Disponible en <http://www.revistafaz.org>.

Interfaces de la vida cotidiana mediatizada: figuraciones y estéticas de la cotidianidad en dispositivos web

MARÍA FERNANDA CAPPA

Los fenómenos propios de las interfaces digitales son objeto de múltiples abordajes analíticos, pero todavía persiste cierta dificultad para definir Internet y sus posibilidades comunicativas, desde una perspectiva general ligada a las discursividades que alberga y a sus efectos de sentido. Es necesario, en primer lugar, atender al particular estatuto mediático habilitado por Internet como plataforma de comunicación.

Internet: de los medios a las mediatizaciones

Como planteaba Paolo Fabbri en *El giro semiótico* recuperando a Latour, ya no existen sujetos humanos sin un vínculo constitutivo con instrumentos: “(...) todos nos expresamos gracias a los objetos que permiten manifestar o, mejor dicho, construir nuestra subjetividad” (Fabbri 2000:99).

Entre los instrumentos que configuran nuestra experiencia cotidiana es fundamental señalar a los medios masivos de comunicación como dispositivos de producción y re-producción del “real social”. Apelando esquemáticamente a la teoría de los sistemas de Niklas Luhmann (2007), en el fundamento de los sistemas sociales se encuentra la comunicación como operación constitutiva de la autopoiesis del sistema. De allí el lugar central de los medios en las operaciones por las que el sistema se reproduce y se diferencia del entorno, construyendo de ese modo un “real” social sobre sí mismo y sobre el mundo. En la sociedad contemporánea esta centralidad remite no solamente a la intervención de los medios en la construcción de la

visibilidad de fenómenos preexistentes, sino el modo en que la existencia de los medios instituye nuevas prácticas y representaciones, ya no simplemente mediadas sino mediatizadas.

Es necesario explicitar la diferencia entre mediación y mediatización. Propone Verón:

La sociedad mediatizada emerge a medida que las prácticas institucionales de una sociedad mediática se transforman en profundidad *porque existen los medios* (Verón: 2004:224).

La *mediatización* de la sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones (Verón 2001:14).

Esto implica la transformación de instituciones, discursos y prácticas sociales, que adquieren un nuevo modo de funcionamiento.

La articulación de estos fenómenos de mediatización con la irrupción de Internet obliga a repensar simultáneamente *cómo* el sistema de medios se ve alterado por la incorporación de una nueva tecnología (con su respectiva propuesta mediática, genérica y discursiva); el nuevo estatuto de los medios masivos *en* Internet (sus permanencias y cambios), y las características de un sistema de medios propio *de* Internet.

Con respecto al sistema de medios *con* Internet: todavía está en proceso el “acomodamiento” característico de la irrupción de la novedad y por lo tanto aún deben estabilizarse usos, prácticas y propuestas discursivas de cada medio. El fin de la televisión como espacio emblemático del entretenimiento o la modificación sustancial de la prensa gráfica como espacio paradigmático de la información parecen, aún hoy, imágenes propias de la ciencia ficción, aunque no dejan de surgir, e incluso comenzar a estabilizarse, nuevas propuestas para el consumo *on line* de discursos audiovisuales y los diarios “digitales” y los portales de noticias, los blogs o los servicios WAP para telefonía celular trabajan con nuevos modelos y formatos, introduciendo grandes cambios en la organización de la oferta/demanda de información en Internet. Internet habilitó una experiencia inédita al haber logrado incorporar, a partir de la digitalización, la discursividad propia de diferentes medios masivos: diarios digitales, radio *on line*, visualización y descarga de contenidos televisivos. (Cabe aclarar que de ninguna manera se trata de “leer el diario papel”, de “escuchar radio” o de “ver televisión” por las características específicas del dispositivo, pero el nuevo soporte perceptual ofrece una experiencia análoga en algún sentido).

Finalmente, en distintos espacios de tratamiento de la problemática del cambio mediático se ha señalado la necesidad de repensar una noción de medio específica de Internet. Es importante señalar que suele asociarse automáticamente cualquier reflexión sobre el funcionamiento mediático con la lógica propia de un medio *de masas*, atendiendo a dos rasgos constitutivos: la centralización de las operatorias en producción y la multipolaridad y la indeterminación de la “audiencia” en recepción. Pero las posibilidades habilitadas por Internet como protocolo de interconexión demandan una reflexión sobre su estatuto mediático porque, más allá de su penetración *masiva*, no opera como lo hacía tradicionalmente un medio *de masas*. Internet en general y el paradigma 2.0 en particular, ponen en cuestión el modelo de producción, circulación y consumo de la discursividad.

Para pensar el modo en que se despliegan estas reconfiguraciones vale la pena recuperar, por su fecundidad en la identificación de rasgos constitutivos, las definiciones de Oscar Steimberg y Oscar Traversa sobre “nuevos fenómenos mediáticos”, que aunque escritas originalmente en 1996 para problematizar la noción de arte, pueden adaptarse perfectamente a la experiencia actual con los llamados “nuevos medios”, esos viejos conocidos:

1. Emergencia de posiciones espectatoriales inéditas.
2. Relaciones de un nuevo tipo entre géneros altos y bajos (fracturas de los moldes de género en busca de la diferencia y la sorpresa en la oferta mediática).
3. Interpenetración inédita de procedimientos de un soporte a otro (“transposición de procedimientos”).
4. Generalización de los fenómenos transpositivos de unidades narrativas o dramáticas.
5. Reconocimiento del carácter complejo y cambiante de la dimensión cognitiva de los medios (potencial de producción de conocimiento de procedimientos y dispositivos; carácter de productor de acontecimientos del producto mediático, cuestionamiento del carácter de verdad de los registros mediáticos, sobre todo a partir de cambios tecnológicos de la “era digital”).
6. Reconocimiento social de nuevas figuras de operador (que difuminan la frontera entre prácticas estéticas y técnicas).
7. Protagonismo de la producción mediática en la organización tecnoeconómica (nudos vinculares de convergencia tecnológica) (Steimberg y Traversa 1997:14-18).

La dinámica propia de los *dispositivos web*¹ implica una ruptura de escala, en tanto habilita nuevas formas de visibilidad de las experiencias de mediación y de mediatización preexistentes, incluyendo o al menos aludiendo a la experiencia de consumo de los medios anteriores, a la vez que crea prácticas, representaciones y discursividades nuevas.

Querido log: efectos de sentido de los dispositivos web

Internet como entramado mediático de *dispositivos*, o como caso paradigmático de *hiperdispositivo*,² permite la difusión de discursos en un nuevo soporte, pero simultáneamente habilita el registro, la visibilización, la espectacularización y la ritualización del contacto como rasgos constitutivos de sus discursos, prácticas, consumos y apropiaciones.

En los dispositivos web como el blog, el chat, o las redes sociales, *estar conectado*, lejos de ser una metáfora de la distopía orwelliana, acentúa los recursos y discursos del *estar en contacto* como una propuesta meta: una *puesta en escena* de la interactividad.

Lo que toma la escena en estos dispositivos web y su propuesta *log* (como bitácoras de un hacer cotidiano mediatizado) es el intento de una voluntad de registro de capturar la experiencia de lo fugaz, lo efímero de la cotidianidad, y volverlo siempre disponible.

Si el *log* implica el registro de los retazos de la cotidianidad más efímera, el “logger”, como el cronista “traperero” aludido por Benjamín, colecciona esos fragmentos rescatados del descarte de la experiencia cotidiana y los pone a disposición para ser consumidos/compartidos. Hay en los usos del *log* una tensión permanente entre recuerdo y memoria; una propiedad de un “tiempo ahora” en el que puede desplegarse la rememoración.

1. Los blogs, fotologs, videoblogs, las cuentas de microblogging (Twitter, Tumblr) y los perfiles en redes sociales y comunidades de usuarios (Facebook, Hi5, Myspace), como plataformas de comunicación (sean personales o institucionales, privados o públicos) son tipos especiales de páginas web con una interfaz amigable para el usuario, que se organizan a través de la lógica de publicación de contenidos (de los más variados temas) de acuerdo con un orden cronológico, aprovechando la funcionalidad del hipertexto, los hipervínculos y enlaces a aplicaciones, permitiendo diversas formas de interactividad.

2. Se recupera aquí la noción de *hiperdispositivo* de Traversa (2001), como articulación de dos o más *dispositivos*, que implica: un soporte técnico (que habilita operaciones de producción de sentido con posibilidad de repetición); un cierto uso social o modo de funcionamiento de ese recurso (prácticas sociales); un modo de *gestión del contacto* y un conjunto de posibles articulaciones textuales.

Los conceptos de soporte, formato, género o tipo de texto se utilizan alternativamente para aludir al estatuto de estos dispositivos web y la discursividad que habilitan. Es importante registrar que nos encontramos con un momento de clasificación social todavía lábil, balbuceante, con múltiples movimientos de imposición de clasificaciones *ad hoc*, y que la voluntad taxonómica de los nuevos productos textuales no parece provenir de la vigencia social (consecuente con una instancia por momentos “postgenérica” en el consumo de discursividad) sino de los abordajes analíticos ante cierta incertidumbre de la experiencia social de consumo mediático.³

Para pensar en las formas de la discursividad de los dispositivos web, vale la pena recuperar una propuesta de Oscar Steimberg en *Estilo de época y comunicación mediática*:

(...) una operación característica de los medios electrónicos de *alto rating*: las del *salvataje mediático* de un área de textos, juegos o dispositivos de comunicación expulsados de otros espacios de intercambio social (Steimberg, 1996:121).

Resultan especialmente significativos dos tipos de operaciones: el primero, frecuentemente analizado desde perspectivas semio-pragmáticas, implica la *transposición* de géneros conversacionales (que se despliegan, por ejemplo, en el chat, los foros, en distintos dispositivos de mensajería instantánea y en las redes sociales). Vale la pena detenerse en el segundo: algunos discursos y prácticas de registro y exposición de la vida cotidiana en la web.

Operaciones estéticas de la vida cotidiana mediatizada

La aproximación a un tipo de cotidianeidad específicamente web implica, por supuesto, contar con una definición operativa de “vida cotidiana” como *manera de hacer* (De Certeau 1979).

3. Así lo plantea Eliseo Verón: “El momento inicial de la inserción de una tecnología de comunicación en la sociedad es un momento especial, el momento cero. La nueva tecnología es un nudo resplandeciente de potencialidades, un entrelazamiento de trazos imprecisos, que no forman todavía ninguna figura claramente identificable. En ese momento cero, la tecnología es una especie de superficie sin inscripciones, donde se mueven formas inciertas como en las planchas del test de Rorschach, superficie sobre la cual la sociedad proyecta sus fantasmas más secretos” (Verón 2001).

La vida cotidiana (ámbito y entorno cercano) presenta un ritmo diferente de aquello que no es cotidiano. Opera en ella un componente inercial, repetitivo, previsible. Es un siempre “durativo”. Al igual que en ese tipo de montaje cinematográfico la temporalidad es del orden del “tal vez, “quizás”, “tal vez fue así”, “no puedo precisar cuánto tiempo duró”. En su seminario “Vida privada y Géneros de la comunicación” Oscar Steimberg define este ámbito:

(...) la cotidianidad es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recomienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios (Soto 2007:2).

Retomando la clasificación propuesta por Marita Soto en “Performance y vida cotidiana” (2007), es posible identificar en los espacios de la vida cotidiana distintos tipos de objetos: artefactos con intención estética, artefactos funcionales a los que se suma una función estética, artefactos sin función estética intencional puestos en juego de manera estética. En cada caso, lo significativo es el modo en que el operador como *bricoleur* efectúa su selección y su sintaxis, mediante diferentes operaciones.⁴ *Sustitución, abstracción y estilización, llenar/vaciar, hacer discreto continuo, Resaltar, enfatizar, quebrar opacar, atenuar, entonar.*

Es posible pensar las operaciones de mediatización de la vida cotidiana en los dispositivos web, y sus particulares propuestas estéticas, en dos series:

- Cotidianidad *narrada*: el modo en que en estos dispositivos se recupera *narrativamente* la experiencia de la vida cotidiana extramediática, *off line*, “real”, ya sea a través del relato como configuración retórica propiamente dicha o como “sedimentación narrativa”, a través de diferentes formas, géneros y estrategias discursivas (verbales o audiovisuales).

4. “Los objetos que forman parte de la vida cotidiana, el conjunto que conforma el mobiliario, la iluminación, las texturas no son, en su mayoría, una producción personal; lo personal, es decir, el trabajo individual reside en las operaciones de traer, seleccionar, elegir componentes de series existentes, y combinarlos en una sintaxis relativamente estable en la que la propia experiencia estética está en los bordes, en los intersticios” (Soto 2006:4).

- Cotidianeidad *vivida*: las prácticas sociales vinculadas a la experiencia de consumo de los dispositivos web y sus discursividades asociadas. La vida cotidiana mediática, *on line*, “virtual”. Las coordenadas espacio-temporales de la *performance* de *chatear*, *postear*, *twittear*, *favear*.

Se suele afirmar que Internet anula las categorías de tiempo y espacio, proponiendo un permanente “aquí y ahora” en el que toda la información es accesible a partir de estar “conectado”. Sin embargo, lejos de haber eliminado al tiempo y al espacio como categorías rectoras, la discursividad de los dispositivos de y en Internet existe en un complejo entramado de experiencias temporales y espaciales, “navegando” una nueva geografía de metáforas espaciales, tratando de incorporar las nuevas coordenadas del espacio virtual. Pero además, más allá del ideal de velocidad que parece ser el rector de su experiencia, encuentra complejas propuestas de gestión y organización del tiempo, la memoria y el recuerdo.

Operaciones de la cotidianeidad narrada

La recuperación narrativa de la vida cotidiana extramediática se lleva a cabo a partir de distintos procedimientos⁵ *retóricos*, especialmente estructuras narrativas con el formato de la anécdota, el diario, el relato costumbrista (incluso grotesco) o la autobiografía, pero también diferentes moldes conversacionales (diálogos, monólogos, *soliloquios*?); también la fotografía y el video son configuraciones importantes, a partir de su estatuto icónico-indicial (Schaeffer) con valor testimonial. Vale la pena destacar, pensando en la estructura del relato, que el recorte de la temporalidad suele recaer en momentos fuertemente catalíticos. En su propuesta *temática* se despliegan motivos recurrentes de la vida cotidiana (del ámbito profesional-laboral-académico, la alimentación, la sexualidad, los consumos culturales, con diferentes acentuaciones de lo público, lo privado y lo íntimo). Finalmente, para plantearlo de manera esquemática, suelen caracterizarse por una *enunciación* cómplice con un efecto de sentido fuertemente verosimilizador.

Recuperando las operaciones estéticas propuestas, se trata de un procedimiento general de *estilización* de un fragmento que se pretende detalle, a

5. Se recupera aquí la propuesta para el análisis de géneros y estilos de Steimberg (2013), para la descripción de rasgos *retóricos*, *temáticos* y *enunciativos*.

partir del recorte con una operación combinada destinada a la vez a *resaltar* (el fragmento) y a *opacar* (su conexión con una totalidad).

Esta operación es característica en los blogs que pueden clasificarse dentro de una propuesta genérica confesional o autobiográfica (una de las discursividades web más relevantes hasta hace solo unos años).

En ellos se advierte una clara acentuación de la serie *narrada* por sobre la *vivida*: lo despojado de los diseños de plantillas y el uso restringido de aplicaciones y otros dispositivos web parecen indicar la construcción de un *marco* en el que se despliega la rememoración.

Del mismo modo que los “viejos” weblogs o fotologs, hoy una cuenta de *Twitter*, *Tumblr*, *Instagram* o un perfil en *Facebook* puede trabajar de manera dominante este tipo de operaciones. (Aunque, por supuesto, se trata siempre de acentuaciones, usos y apropiaciones del conjunto de posibilidades discursivas y de gestión del contacto, habilitadas por los dispositivos).

Operaciones de la cotidianeidad vivida

De las múltiples operaciones de la vida cotidiana desplegada en los dispositivos web, se observarán tres casos: algunos modos de figuración del cuerpo web, la esteticidad general de las interfaces digitales y la transposición de prácticas y objetos estéticos de la vida cotidiana extramediática en los dispositivos web.

En primer lugar, es importante aclarar que no se trata del modo de figuración del cuerpo *en la web* (un tema que implicaría otro desarrollo), sino del modo en que se construye, a partir de dispositivos textuales, la imagen de un “cuerpo web” propiamente dicho, como las operaciones de recorte en la construcción de avatares/imágenes de perfil con diferentes acentuaciones de *estilización* y *abstracción*.

La construcción de un perfil de usuario puede efectuarse poniendo en juego diferentes estrategias de identificación/identidad: el rostro fotografiado, en modo análogo a la cédula de identidad (y su estatuto icónico-indicial); el rostro dibujado/animado (mediante aplicaciones que permiten construir un avatar a la manera de *Los Simpson*, por ejemplo), recuperando ya no la indicialidad de la fotografía sino la iconidad, con el plus de sentido de un consumo cultural; también son frecuentes las operaciones de *sustitución* sinéctica o metonímica: una parte del cuerpo, un objeto familiar, una mascota, un espacio propio o apropiado, o un vínculo plenamente simbólico: un logo, por ejemplo.

En muchos casos, lo que toma la escena es el interjuego entre el dispositivo de construcción de una imagen y de un *imaginario*: juegos de identificación, trampas, complicidades entre figuras textuales que construyen enunciativamente sus identidades en la frontera entre ficción y “realidad”.

En segundo lugar, para pensar la esteticidad general de los dispositivos web resulta muy útil recuperar las operaciones de *llenar/vaciar*, como estrategia de configuración de las interfaces. Aquí hay desde apuestas de cierto “minimalismo”, incluso llevado al extremo de la reticencia, hasta otras que proponen una ex-centricidad barroca. Sitios con propuestas estéticas lúdicas, y otros que proponen jugar, en sentido literal o metafórico (jugar a ser, por ejemplo, *partener* de la performance estética, habilitando diferentes formas de interacción, personalización y operación en el diseño de la superficie textual). Incluso en la aparente uniformidad de Twitter, dada la simplicidad de la interfaz, también hay lugar para tomas de partido estético. En cada caso, lo que se pone en juego es la articulación de objetos con *función estética* y la *estetización* de la función. Plantillas, patrones, *stencils*... deslizamientos semánticos de una propuesta de diseño de interfaces gráficas.

En tercer lugar, en las operaciones de transposición de prácticas y objetos de la cotidianidad extramediática a las interfaces web, parece desplegarse la *sustitución*. El juego del *como si* se extiende en la elección de cuadros, flores/floreros, mascotas animadas, reproductores de música, a veces habilitado por el propio dispositivo con sus metáforas: para fondo de pantalla bien vale un papel tapiz. Eligiendo un empapelado, cambiando las cortinas, poniendo música, flores, un cuadro. Ofreciendo algo para tomar (*¿un matecito virtual, como propone Facebook?*).


La discursividad de los dispositivos web articula un complejo estatuto de visibilidad, que parece constituir fenómenos públicos por la acumulación de consumos privados. Un recorrido por los *logs* con voluntad etnográfica permite identificar modos contemporáneos de intelección del tiempo, el espacio y el contacto, bajo el paradigma de esta “virtualidad” absolutamente real. Sus secuencias lógicas y cronológicas reinstalan la narratividad como en un relato de viaje y un operador no solo *bricoleur* sino también *voyeur* y *flâneur* del territorio virtual. Los *logs* se instalan como espacios de cruce de múltiples prácticas discursivas, ligadas a buena parte de la experiencia cotidiana contemporánea, trazando las coordenadas de un nuevo ambiente web como un espacio más del *habitar*.

Referencias bibliográficas

- Augé, M. ([1992] 2005): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- de Certeau, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana.
- Fabbri, P. (2000): *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa.
- Luhman, N. ([1996] 2007): *La realidad de los medios de masas*, Barcelona, Anthopos.
- Piscitelli, Alejandro (2002): *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*, Buenos Aires, Paidós.
- Ricoeur, Paul (1995): *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI.
- Scolari, Carlos (2004): *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Barcelona, Gedisa.
- Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Soto, Marita (2005): "La puesta en escena de todos los días", Actas VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires.
- (2007): "Performance y vida cotidiana", avance presentado en el V Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Santiago de Chile.
- Steimberg, Oscar (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Steimberg, Oscar y Oscar Traversa (1997): *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Ariel.
- Traversa, Oscar (2001): "Aproximaciones a la noción de dispositivo", Buenos Aires, *Signo y Seña 12*, Instituto de Lingüística, FFyL UBA.
- Urresti, Marcelo (editor) (2008): *Ciberculturas Juveniles*, Buenos Aires, La Crujía.
- Verón, Eliseo (2001): *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma.
- (2004): *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa.
- ([1987] 1996): *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.



Configuraciones del ver, del mostrar



Visible-Comestible. Configuraciones visuales en la presentación de platos de la cocina comercial contemporánea.

CARINA PERTICONE

En este trabajo se intentará circunscribir rasgos visuales característicos de los platos de la cocina profesional/comercial europea contemporánea,¹ con el objetivo de diferenciar en ella estilos de presentación. Se procurará, también, determinar si pueden registrarse vinculaciones formales entre esos rasgos y algunos de los que caracterizan a los estilos de las prácticas estéticas representativas de nuestra contemporaneidad. Una dificultad se hará presente a lo largo de todo el trabajo, y es la que deviene del hecho de que los aspectos formales de la presentación de platos no se basan únicamente en criterios estéticos generales; son casi inseparables de criterios estéticos específicos de lo culinario y también de ciertas opciones funcionales vinculadas con el hecho puntual del momento del consumo alimentario. El recorte del objeto de estudio es afectado así, durante el desarrollo del análisis, por efectos de aplicación de criterios funcionales alimentarios en la instancia de la producción. Atendiendo a que el objetivo es el de analizar el o los estilos existentes en la presentación de platos en un determinado circuito de prácticas de la cocina contemporánea, y considerando que los métodos utilizados en otras entradas analíticas no se presentan en principio como adecuados, deberá optarse por métodos analíticos *ad hoc* que focalicen y expliciten tanto categorías de lo visual como de lo culinario.

1. Específicamente, de los restaurantes que califican con tres estrellas en la Guía Michelin Roja, cuya cocina es la más imitada por el *establishment* gastronómico internacional.

Las formas visibles de lo comestible

Cada plato presentado al comensal está constituido por una materialidad que se desdobra en dos tipos de materia significativa: la de lo visual, que fenomenológicamente será la primera en percibirse,² y la de los sentidos de contacto, cuya percepción será posterior (materia significativa II). En el territorio de lo comestible esta segunda materia significativa será más importante que la de tipo I, cuyas reglas de organización dependerán de las reglas de organización de la materia significativa II (los ingredientes se combinan atendiendo a su sabor primero, y solo después atendiendo a su forma, color, etcétera). Esto no impide que exista cierto espacio para reglas autónomas en el registro “I”, pero se trata de un *margen*; los estilos de presentación visual de los platos estarán siempre subordinados a estilos culinarios y de servicio, con unas pocas excepciones que revierten los términos de esta relación pero nunca la rompen. Para el análisis de los estilos de presentación de platos es necesario primero contar con pautas de análisis formal del objeto “plato presentado”. La idea inicial era aplicar los mismos parámetros utilizados en el análisis de obras de arte pictórico, pero un trabajo que analiza platos presentados combinando esos parámetros con cuestiones culinarias y de servicio proporciona herramientas más útiles. Así ocurre con “À deguster des yeux” de Jacques Fontanille (2005), que hace referencia ya desde el título a la doble naturaleza de la materia significativa de los platos presentados. Fontanille encuentra, al analizar imágenes de un grupo de platos de un mismo autor (Michel Bras), varios *modos* organizativos conformados por distintos juegos de relaciones entre dos *niveles* diferenciados de organización: el de la distribución topológica en el plato (equivalente a la composición y relativo al dominio de significación I) y el de la expresión plástica de los sabores (los elementos se disponen según criterios de combinación de sabores dando como resultado una configuración visual determinada; la materia significativa I refiere inmediatamente a la materia significativa II). En la conclusión, Fontanille refiere a una gramática de organización visual en los platos de Bras, que se construye a partir del ensamblaje de *rasgos plásticos*

2. Se entiende por “materia significativa” a la materia que ha sido investida, tras un proceso de producción de significación, de la capacidad de referir a algo (Verón, 1973). En el caso que estudiamos, la correspondencia entre la materia y aquello a lo que refiere no es estable como en el caso de una codificación *stricto sensu*, pero sí existe un cierto consenso, dado por el aprendizaje alimentario cotidiano y mediado por la conceptualización de lo percibido, sobre qué sabores y aromas corresponden a la imagen visual de un alimento, y viceversa (Korsmeyer, 2002).

(tonalidades, valores cromáticos, texturas, efectos de luz, etcétera) que se combinan en *sintagmas plásticos* (compresiones, “amontonamientos”, bloques de capas intercaladas, yuxtaposiciones) que finalmente integran los *textos plásticos* (las composiciones generales de los platos). Son estos conceptos los que tomaré del trabajo de Fontanille para el análisis de los platos y su configuración visual.

Un plan de análisis general que pueda aplicarse a platos de distintos estilos debe contemplar algunas cuestiones a las que Fontanille no refiere,³ probablemente porque no abundan en la cocina contemporánea y mucho menos en la del cocinero sobre cuyas creaciones trabajó. En los platos presentados de Michel Bras, la función referencial de la materia significante I no suele ir más allá de aquella que llamaremos “función referencial básica”, en la que lo visual refiere sobre todo al estatuto alimentario y organoléptico de lo que está en el plato, esto es, que las imágenes visuales nos permiten identificar fácilmente determinados alimentos y sus correspondientes remisiones a sabores y texturas (por eso Fontanille habla en algún momento de “reconocimiento alimentario”). Pero en otras resoluciones estilísticas, en la presentación de los platos lo visible no siempre opera como expresión plástica del sabor; también hay configuraciones concebidas con cierta independencia con respecto a este (aquí se da el margen de autonomía mencionado más arriba). En estos casos, lo que vemos en el plato refiere, más que a alimentos y sus cualidades, a objetos, entidades e ideas *externos* a la comida en sí misma. La comida ya no tiene “forma de comida”, y es tratada como material pictórico o escultórico. Lo visible no es solo comida y puede adoptar formas que imiten, en clave icónica, a seres, artefactos, edificios. O transformarse en expresión plástica ya no de un sabor o una textura, sino de una idea y expresarse así de manera simbólica;⁴ o imitar a la expresión plástica misma, ya existente, de una idea, como por ejemplo a una pintura abstracta. En todos estos casos la imagen visual de los alimentos, al hacer referencia a una cosa *más* que lo que la comida es, sería una imagen retorizada⁵ (véanse imágenes 1 y 2).

3. Fontanille habla de “figuración” en función del reconocimiento alimentario y no en el mismo sentido en que este término se utiliza en las artes plásticas.

4. Las únicas fotografías propias y originales son las de los platos de la cocina contemporánea.

5. La comida es producto del encuentro de naturaleza y cultura desde la instancia de la producción alimentaria, desde que se planta o se crían los animales, e incluso para cazar, pescar y recolectar es necesario un saber que se transmite socialmente. Así, cada etapa del proceso que terminará en el consumo alimentario es un grado más de transformación cultural de algo “natural”.



Imagen 1. Postre habano de chocolate. Foto de Gilles d'Auzac, en *Haute Cuisine Francaise*, D. P. P Éditions, Paris, 1995.



Imagen 2. Cuadro de Antoni Tápies. Foto de Carina Perticone.



Imagen 3. Postre homenaje a la obra de Antoni Tàpies: pasta de sésamo negro, bizcocho de chocolate y yogurt helado de chocolate y limón, 2008. Foto de La Nación Revista, N° 1978, 3 de Junio de 2007.

Tenemos entonces que la imagen visual del plato presentado puede referir a alimentos o preparaciones y sus texturas y sabores (“esto que vemos *es comida*”) y operar como instrumento de reconocimiento alimentario inmediato, o puede referirse a *otras cosas además de la comida*, (“esto que vemos *es más que solo comida*”). Cuanto más alejado el alimento de sus condiciones de reconocimiento alimentario como “solo comida”, más retorizada estará la imagen y más intervenido el alimento.⁶ En la presentación de platos de la cocina que nos ocupa, no existe el grado cero de retorización,⁷ solo puede hablarse de alimentos más o menos intervenidos y de platos presentados más o menos retorizados. El grado de retorización puede determinarse a partir de la menor o mayor facilidad de reconocimiento alimentario y la retorización puede estar presente en uno, en dos o en la totalidad de los tres niveles

6. Con o sin retorización, los alimentos están revestidos en todas las culturas de una gran carga simbólica, pero eso se da en un espacio de significación más amplio que el que nos ocupa.

7. De ser posible la existencia de un alimento visualmente no retorizado, lo sería en la cocina no comercial y del ámbito privado.

de constitución de platos presentados propuesta por Fontanille: rasgos (la intervención operada sobre cada alimento), sintagmas (la complejidad o no de estos) y textos (la configuración general del plato).

Por ejemplo, en un plato presentado del siglo XIX (que en rigor no se presentaban en platos sino en bandeja, pero aun así en español se llamaban “platos”), los rasgos y los sintagmas podían haber sido poco retorizados, mientras lo más retorizado era el texto, en su búsqueda de simetría y de imitación de las configuraciones visuales presentes en las artes decorativas (véase Imagen 4). En la Imagen 5 se observa, en cambio, una fuerte retorización en los tres órdenes: el de los rasgos (el helado moldeado en forma cilíndrica con una muesca a manera de entrada, el azúcar vitrificado en forma de techo, el cacao espolvoreado sobre un esténcil con forma de abejas), el de los sintagmas (el ensamblado de ambas “piezas”, que en una suerte de “doble operación” simula un panal), y el del texto (la ubicación del sintagma principal y su relación espacial con las abejas de cacao y los bordes del plato).



Imagen 4. Chaud-froid, plato clásico de ave del siglo XIX, versión de 1995. Foto de Thierry Beghin, en *Haute Cuisine Française*, D. P. P Éditions, Paris, 1995.



Imagen 5. Helado de miel a la lavanda. Foto de Marcel Lolli, en *Haute Cuisine Francaise*, D. P. P Éditions, Paris, 1995.

Además de las pautas propuestas por Fontanille y el tipo de relación entre las dos materias significantes, hay otro elemento a tomar en cuenta en el análisis de los platos presentados: se trata del plato mismo, la pieza de vajilla que actúa de marco y soporte, susceptible también de transformarse según los estilos (en la Imagen 5 es clara la referencia del motivo decorativo del plato a lo que se encontrará en el nivel significativo II, la lavanda). Con todo esto se puede construir una entrada analítica en relación con los platos presentados, útil para una primera aproximación. La vía de aplicación será principalmente de orden comparativo.

Estilos y géneros en los platos presentados

La existencia de diferentes estilos de configuración visual de los alimentos en la instancia de servicio a lo largo de la historia es de fácil registro. Esos

estilos de presentación corresponden a estilos culinarios. Al igual que en cualquier disciplina artística o práctica cultural, en cocina también se pueden detectar cambios en las *maneras de hacer* a través del tiempo, y sobre la base de esto identificar períodos históricos y estilísticos, que por supuesto no están claramente delimitados en la historia, pero por razones de practicidad sí lo están en la historiografía (no en la del discurso histórico académico pero sí en la del “informal”, el de las publicaciones especializadas en cocina). Aportará a la consideración del problema una apelación a proposiciones de Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1994), cuando refiere al “carácter de excitación producido en el interior de un sistema de la cultura y en el interior del público que la disfruta”, como indicador de la relevancia que un estilo puede cobrar en un momento histórico determinado. Calabrese explica que cuando esto sucede, se termina identificando la totalidad de la producción cultural de una época con ese estilo en particular, y señala que una mirada más cercana mostrará la coexistencia de estilos diferentes y la competencia entre ellos. Efectivamente, esto es lo que se encuentra si se observa la totalidad de las prácticas que tienen lugar en el ámbito de la cocina profesional: varios estilos culinarios, nacidos en distintas épocas, que coexisten y entre los que sobresalen los de menor antigüedad. Llamaremos entonces “estilos culinarios contemporáneos” y “estilos contemporáneos de presentación de platos” a los que produjeron la “excitación” de la que habla Calabrese dentro del sistema de la cocina profesional de Europa occidental al poco tiempo de su “llegada”, a mediados de la década de 1990, y que hoy están estabilizados al punto de poder ser reconocidos como estilos por observadores externos al mundo de las prácticas de la cocina profesional.

Definir el concepto de “estilo de presentación de platos” no ofrece grandes dificultades si se entiende por estilo cada “manera de hacer”. Es el género, en cambio, lo que plantea un problema mayor. Es probable que no sea posible circunscribir géneros dentro de la práctica de la presentación visual de platos. Para ocuparnos del género debemos recurrir a las esferas de las prácticas alimentarias, culinarias y de servicio. Se podría decir que los géneros se refieren al *tipo* de plato en función de su “contenido” y esto último se relaciona con su ubicación dentro del orden secuencial de la comida. Este orden secuencial, tradicional de las comidas de Occidente, determina una posición fija, en la serie de pasos que constituyen una comida completa, para cada *tipo* de plato. El eje organizador de esta correspondencia es la antigua creencia sobre lo conveniente de respetar un orden de progresivi-

dad ascendente en cuanto a lo sustancioso de las comidas, para favorecer la digestión. Este aumento progresivo fundado en cuestiones de salud se acompañaba, si era posible, de un orden aumentativo en la intensidad de los sabores (de los más suaves a los más intensos), que obedecía a cuestiones de estética gustativa.⁸ Hacia mitad del siglo XVII, momento en que surge la cocina canónica occidental que todavía hoy se practica, se establece que los platos de inicio de una comida debían ser livianos (sopas, pasteles, patés, carnes magras frías con salsas igualmente frías, conservas vegetales o cárnicas, etcétera), los siguientes más “fuertes” (pastas, guisados, carnes asadas con salsas y acompañadas de vegetales) y los del final, dulces. De esta manera se fija la secuencia entrada (salada)-principal (salado)-postre (dulce). Los nombres de los pasos de esta secuencia nombran también a los platos de un modo genérico (un flan, un Don Pedro y un *crepe suzette* son platos muy diferentes pero los tres son genéricamente *postres*). Por eso los propongo como géneros, y a los tipos de platos que los integran (sopas, pastas, tortas) como subgéneros.

En *Semiótica de los medios masivos*, Oscar Steimberg (1998) sostiene que “tanto el género como el estilo se definen por características temáticas, retóricas y enunciativas”, que “las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos temáticos y retóricos sobre la base de regularidades enunciativas”, y en cambio en las de estilo “el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar”. En los géneros de lo comestible (por ejemplo, un postre) lo temático podría ser asimilable al tipo de plato (un flan) dado por los ingredientes principales y su tratamiento (huevo, leche, azúcar, horneado y enfriado); lo retórico, por las combinaciones de sabores y texturas (huevo, leche, caramelo, vainilla) y lo enunciativo, por las huellas dejadas por el manipulador de alimentos en esos sabores y texturas, que permiten reconstruir operaciones culinarias (el punto de coagulación de las proteínas del huevo, detectable según la textura, indica el tiempo de exposición al calor). Confirmando la proposición de Steimberg, lo enunciativo será preponderante a la hora de considerar al estilo culinario, porque serán las diferencias de “forma” o “manera” en las regularidades enunciativas de los géneros las que harán a los estilos (un flan de estilo casero presentará proteínas muy coaguladas y uno de estilo “alta cocina”, lo contrario).

8. Las “buenas prácticas” de la estética gustativa estuvieron asociadas a la idea de saludable hasta mitades del siglo XVIII.

Hasta aquí me he referido a cuestiones culinarias y de servicio y no al aspecto específico de lo visual, porque visualmente solo podemos *reconocer* unos géneros que no se constituyeron en las esferas de lo visible sino en las de la funcionalidad y de la materia significativa II. Esta es la causa de la imposibilidad (al menos por ahora) de circunscribir géneros en la configuración visual de las comidas. Intentar delimitar unos géneros según el grado de retorización y el tipo de relación referencial entre los dos niveles de materia significativa sería un error porque estos tipos de relaciones no necesariamente se excluyen entre sí dentro de un mismo plato presentado.

Lo que en el plano de lo visual sí es fácilmente detectable, como ya fue dicho, es el estilo: las operaciones realizadas durante la configuración visual dejan en lo visible sus propias huellas, que funcionan como las marcas enunciativas que tanta incidencia tendrán en la posterior descripción del estilo.

¿Cuáles son los estilos culinarios de la “alta” cocina comercial de Europa Occidental? Aquí se pueden adoptar dos posiciones. Una se afirma en el reconocimiento de que los estilos son dos: el “naturalismo”, que tiene a su máximo representante en Michel Bras, y la “cocina de vanguardia o de la deconstrucción” del ubicuo Ferrán Adrià. La otra posibilidad es la de considerar que el estilo contemporáneo es uno solo, del que naturalismo y vanguardia o deconstruccionismo son solo vertientes. Me inclinaré por esta última posición ya que encuentro que en el campo de la presentación, las diferencias entre estas vertientes son bastante menos numerosas que las similitudes. La gran diferencia entre las dos corrientes, se verá más adelante, se da en lo culinario y en lo discursivo, o en lo metadiscursivo, si consideramos el discurso implícito en las prácticas de cocina y servicio como el principal (en ese caso, los textos escritos de las cartas y los textos de promoción son parte de ese mismo discurso principal al funcionar como paratexto, y el metadiscurso sería la crítica y la literatura gastronómica). Los textos (o paratextos) de promoción de los estilos contemporáneos abundan. En el quehacer culinario de la “alta” cocina existe por lo menos desde el siglo XVII una conciencia estilística productora de manifiestos y textos de autovalidación de todo tipo; en la “era de las comunicaciones” los hay todavía más y su circulación se extendió mucho más allá del ámbito de consumo efectivo de esa “alta” cocina. En su obra ya citada, Steimberg aduce que estos fenómenos metadiscursivos del estilo contemporáneos de su momento de vigencia “no son permanentes ni universalmente compartidos en su espacio de circulación”, pero en el campo de la “alta” cocina

comercial (entendiéndose la expresión “campo” en el sentido que Pierre Bourdieu (2006) da a esta palabra), donde no hay lugar para observadores de segundo orden (Luhmann, 2005), estos metadiscursos adquieren estatus de “verdad extraterrena”. Es decir: los estilos pueden, en estos metadiscursos, ser puestos en valor o rechazados, pero difícilmente se cuestione el que sean o no estilos.

Intentando aportar a una mejor comprensión de los estilos contemporáneos de presentación de platos, haremos un recorrido por los dos estilos anteriores, que serán los que proveerán algunos indicadores –“normas ocultas”, en palabras de Ernst Gombrich (1999)– necesarios para el análisis de nuestro objeto.

Antes de la cocina contemporánea

A principios del siglo XX, el estilo culinario imperante en los grandes restaurantes de Occidente era el de la cocina internacional francesa de Auguste Escoffier, heredero de las cocinas palaciegas de los siglos anteriores. Esta es la cocina canónica a la que he hecho referencia antes, una cocina muy elaborada, de largos tiempos de cocción (horneados, guisados y braseados que duraban horas) en la que tenían mucha importancia los “fondos” o caldos concentrados reducidos durante horas o incluso días, las salsas espesadas con farináceos (como la salsa blanca) y las salsas compuestas, con alto porcentaje de ingredientes sólidos (Escoffier, 1997). El servicio correspondiente a esta cocina era el denominado “a la inglesa”, en que el camarero sirve al comensal desde la fuente al plato vacío. Era usual que los comensales ordenasen grandes piezas para compartir (véase Imagen 6). La presentación de los platos se organizaba *siempre* en torno de la búsqueda del orden, la simetría y la regularidad. Persistía el concepto del siglo anterior favorable a la imitación de las formas de las artes decorativas, con tallados de frutas y verduras en forma de flores, zócalos de pan o polenta moldeada y borduras de masa. Si la comida llevaba salsa, se la bañaba en ella y se presentaba una cantidad adicional en salsera. Algunos platos terminaban de prepararse en el salón (se flambeaban o salseaban en mesas rodantes que se ubicaban próximas a los comensales, permitiéndoles ver las operaciones finales de cerca). Esta manera de presentación comunicaba al percipiente que “esto es más que comida”. La retorización en alto grado, que implica más intervención, más trabajo humano, se leía en su contexto de producción

y según la tradición culinaria decimonónica todavía presente, como algo “más civilizado”, por lo tanto, “mejor”, y base argumentativa de la idea de la cocina como arte (Csergo, 2012).



Imagen 6. Filet de buey, 1870. Foto de *El libro de cocina de Jules Gouffé*, A. San Martín, Madrid, 1885.

A mediados de la década de 1970 se instaló la *nouvelle cuisine* como reacción a la cocina canónica de Escoffier (Neirinck y Poulain, 2001), que llevaba más de setenta años de vigencia. Los cocineros, encolumnados tras el pionero Paul Bocuse y su discurso del retorno a la naturaleza y la valoración de las cocinas regionales, modificaron sus prácticas trabajando solo con los productos frescos disponibles cada día en el mercado, haciendo cocciones cortas, y simplificando las preparaciones en general y las salsas en particular, que debían ser lisas, brillantes y sin trozos grandes de sólidos. Abandonaron las salsas espesadas con farináceos, el abuso de gelatinas y el uso de colorantes. La intención era “alivianar” la comida y hacerla “menos artificiosa” (Rowley, 1997). En el servicio se pasó del servicio “a la inglesa” a la porción individual y el “emplatado”, o configuración de la comida sobre un plato que se llevaba ya listo para consumir a la mesa, por ende la presentación también cambió. Las características formales observadas (véanse imágenes 7 y 8) son:

Platos: redondos estampados o pintados. Los postres se sirven generalmente en copas, tulipas de masa o platos de tamaño específico para su función (plato de postre).

Texto: La comida ocupa casi la totalidad de la superficie del plato exceptuando el “marco”. Las composiciones tienden a la simetría axial (siempre teniendo en cuenta el punto de vista del comensal como marcador del eje) o radial.

Sintagmas: hay distintos vegetales agrupados separados de las carnes y pescados o debajo de estas en un mismo sintagma *con* la carne. Si los vegetales están arriba, se trata de efectos puramente decorativos. Hay alimentos de origen animal dispuestos en “reconstrucción” y en los postres otras figuras “miméticas”.

Rasgos: El pescado puede estar entero, en filete entero o en trozos de filete. Hay vegetales cortados de manera uniforme dentro de un mismo plato. Las salsas o *coulises* son en su mayoría opacas y se disponen en “espejos”, cordones que contrastan con los espejos y guardas con distintos motivos, a veces combinando dos o tres diferentes en colores contrastantes entre sí y con el espejo. En las comidas saladas, los espejos ocupan la base del plato entera.

Aunque la presentación deja de lado la espectacularidad de la cocina anterior y ya no hay tantos detalles, adornos y figuras icónicas, las líneas generales del “esto es más que comida” no desaparecen, y se insiste en la composición “equilibrada”, “ordenada”, y en cierta tendencia al preciosismo. La *nouvelle cuisine*, en sintonía con los nuevos modelos corporales de delgadez, se mantuvo como estilo preponderante hasta alrededor de mediados de la década de 1990. Desde su entrada “oficial” hasta ese momento, este estilo se fue modificando, acentuando las características –de ruptura– con el estilo anterior. Sin intención de postular que la “evolución” del estilo es lineal, determinada y absoluta, podríamos de todos modos decir que durante los años de la *nouvelle cuisine* se produce una modificación progresiva de la presentación de platos que anuncia parte de lo que vendrá luego, como el abandono de la simetría y la drástica reducción de las porciones.



Imagen 7: Dorada en escamas de papa y coulis-crema de limón. Foto de Marcel Lolli, en *Haute Cuisine Francaise*, D. P. P Éditions, Paris, 1995.



Imagen 8: Langostinos empanados con tomate verde. Foto de Thierry Beghin, en *Haute Cuisine Francaise*, D. P. P Éditions, Paris, 1995.

Estilos contemporáneos culinarios y de presentación

Alrededor de mediados de la década de 1990 empezaron a aparecer nuevas maneras de cocinar, de servir y de comer. De entre estas maneras, dos se instalaron como estilos en el año 2000 aproximadamente. Por un lado estaba el estilo culinario que intentaba llevar más allá el retorno a la naturaleza y la simplificación de los procesos propugnados por la *nouvelle cuisine*: el naturalismo de Michel Bras y similares. Por otro, la cocina de Ferrán Adriá y sus discípulos, llamada “creativa” por el mismo Adriá, y “tecnoemocional” por algunos periodistas, que proponía la deconstrucción de la comida manteniendo los sabores pero modificando texturas, colores, temperaturas, formas y construcciones sintagmáticas clásicas. Esta cocina, que provocó polémicas de toda clase, se permitía la utilización de ingredientes antes vetados por la *nouvelle cuisine*, como las gelatinas, o de nuevos ingredientes provenientes de la industria alimentaria, como gelificantes, colorantes, aromatizantes, emulsionantes, etcétera. Esto dio lugar a preparaciones novedosas de todo tipo, entre las que serían características las espumas que reemplazarían a las *mousses* y se hacían con la ayuda de un sifón “inflador” y gelificantes extraídos de algas; y las “sferificaciones”(sic), esferas de gelatina muy fina, frías o calientes, “rellenas” de líquidos, dulces o salados.

Cada uno de estos estilos tenía sus características propias pero a veces uno tomaba pequeños detalles del otro (por ejemplo, Bras usaba una espuma en un plato o Adriá decoraba con flores naturales). En la presentación de los platos la diferencia entre ambos no se hacía tan evidente en una primera mirada, y sí era fácil diferenciarlos de los platos de la *nouvelle cuisine* (véanse los ejemplos⁹ en las siguientes páginas). Los rasgos comunes entre los dos estilos, que los diferencian de la *nouvelle cuisine*, son los siguientes (imágenes 9 y 10):

Platos: en su mayoría blancos y lisos, de formas variadas. Hay múltiples recipientes además del plato.

Textos: las porciones son mínimas en relación con el tamaño del plato. Los platos se apoyan en la mesa rotados respecto del eje dado por el punto de vista del comensal, y la simetría relativa se pierde. Algunas compo-

9. La descripción de los estilos contemporáneos surge de un corpus fotográfico más amplio, producido entre los años 2004 y 2008.

siciones parecen desequilibrarse por el desplazamiento del “peso” fuera del punto de equilibrio (el centro del plato), pero se compensan con efectos visuales decorativos. Otras lo mantienen. En ocasiones, un texto puede ser un único gran sintagma.

Sintagmas: Se abandona la simetría también “dentro” de los sintagmas. Hay sintagmas complejos, como intercalados de capas o rellenos.

Rasgos: Las salsas y *coulises* son casi siempre translúcidos y adoptan formas como pinceladas, manchas, gotas, salpicados. Los “espejos” se reducen. Los vegetales se sirven menos cortados, o cortados menos cuidadosamente, salvo en caso de *brunoise* (cubos muy pequeños). En los casos en que son “primicias” se sirven enteros o casi enteros. Las carnes rojas se filetean. Desaparecen caparazones en crustáceos, ojos, aletas y hasta la forma de filete en pescados, y huesos en carnes y aves (excepto en costillas). Las *mousses* y helados se sirven en *quenelle*¹⁰ y algunas veces en moldeado esférico.



Imagen 9. Postre doble de chocolate y aceite de oliva y “pantera rosa” (crema pastelera de frutilla, tradición catalana reversionada). Foto de Carina Perticone, 2007.

10. Las *quenelles* son formas de *mousses* saladas que se cocinan o dulces y frías, que se hacen con el movimiento rotatorio de la cuchara.



Imagen 10. Pollo con salsa de acedera, brotes de berro, tomate “corazón de buey” y flores de ajo silvestre. Foto de Carina Perticone, 2006.

A modo de conclusión

Teniendo en cuenta todos los rasgos en común que presentan los platos, podría hablarse de un estilo contemporáneo de presentación, practicado por los cocineros de por lo menos dos estilos culinarios diferentes entre sí. Este estilo de porciones diminutas que dejan libres grandes espacios blancos e inmaculados replica motivos presentes en parte de la arquitectura, la decoración y el diseño contemporáneos. Además, pone en valor vegetales coloridos y proteínas animales “desanimalizadas”, y quita valor a las salsas, en perfecta concordancia con algunos discursos actualmente vigentes (el vegetarianismo, la cultura de lo *light*).

Pero también están las diferencias: en los platos de los restaurantes dedicados a la cocina llamada “de vanguardia” (véase Imagen 9) el “desorden” es menor. Hay superficies muy brillantes debido al uso de gelificantes. Hay figuras que representan cosas ajenas a la comida y recipientes que hacen referencia a elementos externos a la cocina (como algunos productos industriales). Hay textos deconstruidos como el tiramisú, no reconocible

como tal a primera vista, o la *tartiflette*,¹¹ análoga. También hay “falsas” comidas como los “canelones sin huevo ni harina” o los *tagliatelles* dulces de gelatina con helado.

En la presentación de “lo natural” (véase Imagen 10) no hay figuras icónicas, hay más marcas enunciativas producto de las huellas dejadas por *el gesto* realizado por el cocinero, y un aparente desorden. Los elementos decorativos comestibles son poco retorizados: flores, brotes, láminas muy finas de vegetales, crocantes farináceos de formas irregulares. No hay superficies brillantes porque se evita en lo posible el uso de gelificantes.

Entendiendo los platos como textos, capaces por lo tanto de constituirse como fenómenos discursivos, encontraremos en los que corresponden al naturalismo el siguiente enunciado: “esto es comida y no más que *comida* y aun así es bello”. La discusión de si la comida deja de ser solo comida cuando se concede centralidad al efecto de belleza de lo visual requiere un tratamiento autónomo, al igual que cualquier otra discusión que surja de la disyuntiva “verdadero o falso” en relación con el enunciado. En los platos-textos de la cocina creativa, altamente retorizados porque el enunciadador no solo interviene lo “natural” sino también retoriza las figuras estabilizadas por la tradición (es aplicable el concepto de deconstrucción), lo que “leeremos” será “esto es mucho más que comida”. Contribuirán a esa lectura las propuestas lúdicas del tipo “hágalo usted mismo”, en platos que presentan los ingredientes por separado, quedando los criterios combinatorios a cargo del comensal; y en el mismo sentido operan el aparente borramiento de las marcas enunciativas en lo visual (con excepción de las *quenelles*) y, sobre todo, la referencia directa a entidades exteriores al plato y la comida en sí.

Los enunciados que se desprenden de la “lectura” de los platos no sorprenden; se ha señalado la omnipresencia mediática de los metadiscursos acompañantes de cada estilo (sobre todo, los de la cocina creativa). Y el retorno a la convocación del par naturaleza/cultura no deja de presentar interés, ahora en relación con las modificaciones contemporáneas de las diferentes áreas temáticas involucradas.

11. La *tartiflette* es un plato emblemático de la Alta Saboya que se hace con rodajas de papa, crema, panceta, cebolla y queso reblochon. La deconstrucción de este plato propuesta por Marc Veyrat consiste en distintas espumas calientes con los sabores de cada ingrediente, menos la cebolla, que se presenta como una mermelada.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre (2006): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus.
- Calabrese, Omar (1994): *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Csergo, Julia (2012): "L'art culinaire ou l'insaisissable beauté d'un art qui se dérobe" en Revista Sociétés & Representations N° 34, *L'artification du culinaire*, Paris, La Sorbonne.
- Escoffier, Auguste (1997): *Mi cocina*, Barcelona, Garriga.
- Fontanille, Jacques (2005): "À déguster des yeux" en Revista Visible, N°1, 2005, "L'hétérogénéité du visuel", Universidad de Limoges.
- Gombrich, Ernst (1999): *Norma y forma*, Madrid, Debate.
- Korsmeyer, Carolyn (2002): *El sentido del gusto*, Barcelona, Paidós.
- Luhmann, Niklas (2005): *El arte de la sociedad*, México, Herder.
- Neirinck, Edmond, y Poulain, Jean-Pierre (2001): *Historia de la cocina y de los cocineros*, Barcelona, Zendera Zariquiey.
- Rowley, Anthony (1997): *Les français à table*, Paris, Hachette.
- Steinberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.
- Verón, Eliseo (1973): "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", reproducido en Eliseo Verón (1995): *Conducta, estructura y comunicación. Escritos teóricos 1959-1973*, Buenos Aires, Amorrortu.



Puertas adentro

Ensayo fotográfico

JULIETA STEIMBERG

Buenos Aires, 2006/2012



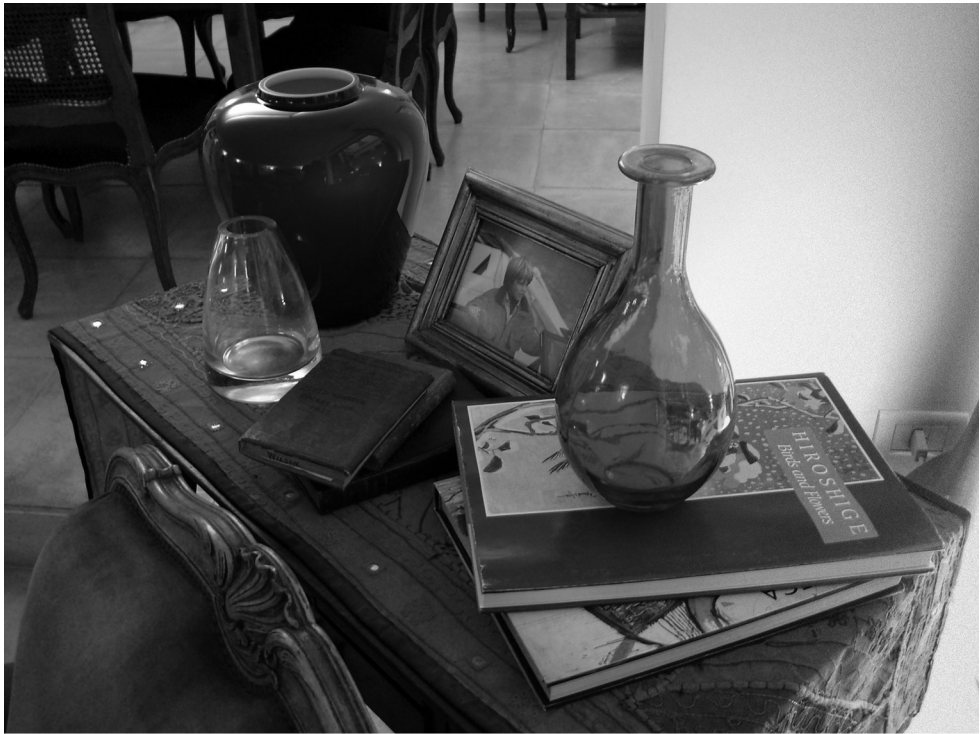
Pasillo de entrada. Casa Beatriz. Buenos Aires, 2011.



Patio. Casa Beatriz. Buenos Aires, 2011.



Entrada. Casa Sany. Buenos Aires, 2010.



Detalle estar. Casa Sany. Buenos Aires, 2010.



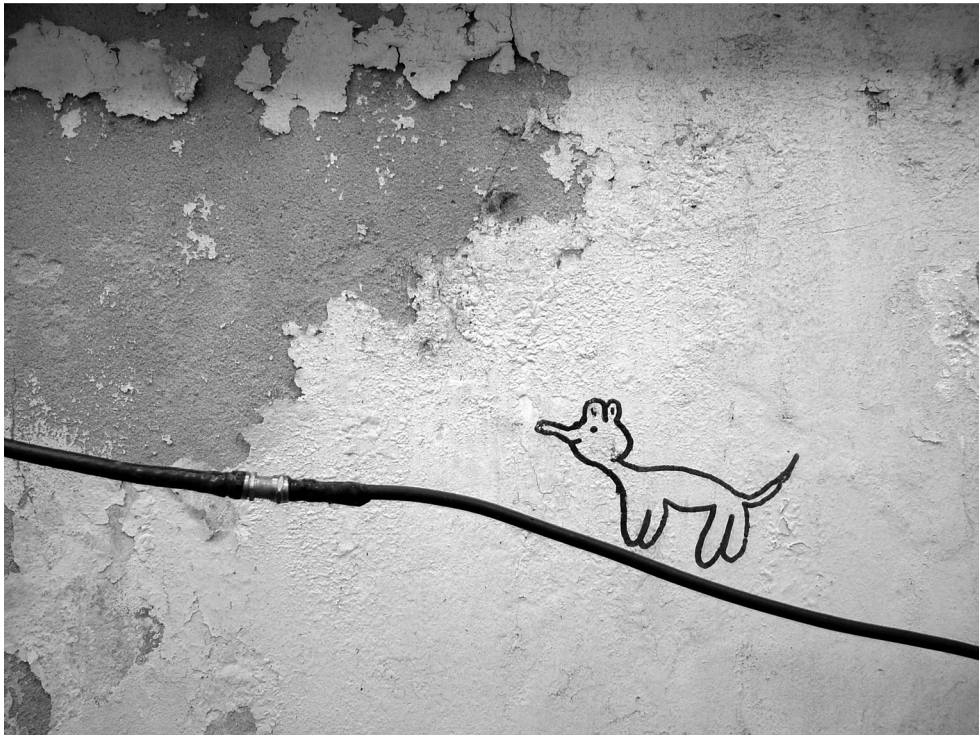
Entrada. Casa Tomás. Buenos Aires, 2006.



Detalle estar. Casa Tomás. Buenos Aires, 2006.



Puerta a la calle. Casa Juan. Buenos Aires, 2006.



Deralle patio. Casa Juan. Buenos Aires, 2006.



Entrada. Casa Marcelo. Buenos Aires, 2007.



Detalle estar. Casa Marcelo. Buenos Aires, 2007.




Puerta interior. Casa Casiana. Buenos Aires, 2006.




Detalle estar. Casa Casiana. Buenos Aires, 2006.

Puertas adentro, ensayo fotográfico realizado por Julieta Steimberg, registra en su recorrido la apuesta estética de diversos espacios cotidianos. Busca captar y capturar la construcción visual puesta en marcha por los habitantes de esos espacios.

Puertas adentro se llevó a cabo dentro del marco de los proyectos “La puesta en escena de todos los días” y “Performance y vida cotidiana”, ambos dirigidos por Marita Soto.



La construcción de lo cotidiano en el arte y la crítica



Entre la proximidad y la distancia: relaciones entre arte y vida cotidiana

FEDERICO BAEZA

Introducción

Una mirada a las prácticas cotidianas desde las artes contemporáneas necesariamente convoca uno de los debates más emblemáticos de la modernidad, aún vigente en nuestra actualidad: la discusión por la separación, tensión, reconexión o reducción de la distancia, entre dos términos definidos mutuamente: el binomio *arte y vida*. Dar cuenta del devenir de esta discusión y del consecuente impacto que ella tuvo, y tiene, en la producción artística del último siglo es una tarea claramente inabarcable. Relacionado con el debate sobre la autonomía artística y su funcionamiento en el conjunto de los saberes y prácticas sociales, dicho interrogante se encuentra presente en la constelación de las diversas vanguardias y neovanguardias para desembarcar en el horizonte actual marcado por la disputa entre la revalorización de la *suspensión estética* y el postulado de la creación de nuevos *vínculos interpersonales* como fundamento que trasciende lo estético.

El punto del que se partirá para desandar algunos aspectos de esta discusión es el escenario constituido por diversas postulaciones próximas a las neovanguardias alrededor de los años 60 y 70 del siglo XX; ámbito particularmente fértil que lee, interpreta y reformula los iniciales planteos de las vanguardias históricas y, simultáneamente, se instituye como un antecedente privilegiado desde donde poner en perspectiva la emergencia de la denominada *estética relacional* que sitúa nuevamente en el centro del debate la posibilidad de operar *directamente* sobre las relaciones sociales

eliminando el papel mediador de las obras artísticas, o más ampliamente, el campo de la representación, la ficción o la puesta en escena.

No me detendré en obras artísticas específicas, no recorreré el camino que va de los *dichos a los hechos*, ni repondré situaciones contextuales que puedan explicitar los propósitos o las motivaciones de dichas formulaciones. Me limitaré a detectar las tensiones manifiestas en los propios discursos, exhibiendo el ciclo de lecturas que estructuran el campo de polémicas entre la neovanguardia y las estéticas contemporáneas. Así, el objetivo se restringe a reponer y analizar una serie de formulaciones recurrentes —a riesgo de esquematizar excesivamente sus proposiciones y reducir así las divergencias de voces en muchos sentidos heterogéneas— presentes en la bibliografía reiteradamente citada, tanto como en diversas fuentes —entrevistas, catálogos de exposiciones o conferencias de distintas personalidades— procurando enhebrar los debates producidos en diversos centros mundiales con el escenario nacional.

El estigma de la separación: arte y vida

Una manera interesante de leer a contrapelo la *Teoría de la vanguardia* ([1974] 1997) de Peter Bürger, es acercarse a los señalamientos críticos de Hal Foster ([1996] 2001). Desde su perspectiva, aquel texto paradigmático, lejos de indicar posibles insolencias en las prácticas de la vanguardia histórica, las mitifica, constituyéndolas como un punto de partida que posteriormente se revela inalcanzable para sus ulteriores reformulaciones neovanguardistas. Así su “evolucionismo residual” presenta su “historia como a la vez *puntual y final*”, a partir de postulaciones que definen un escenario “donde primero *construye* lo contemporáneo como *posthistórico*, un mundo simulado de repeticiones fracasadas y pastiches patéticos, y luego lo condena como tal desde un mítico punto de escape crítico más allá de todos ellos” (12-15). Así el legado de la vanguardia histórica retomado por los procedimientos de la neovanguardia queda súbitamente invalidado: toda recurrencia necesaria en la prosecución de una serie de problemáticas comunes queda obturada; lo que ayer fue verdadero, hoy deviene indefectiblemente en simulacro, en impostura, en gesto “inauténtico”.

Foster continúa desenredando los hilos que construyen dicha mitificación: “¿El arte para qué es y qué es la vida aquí? Ya la oposición tiende a ceder al arte la autonomía que está en cuestión y a situar la vida en un

punto inalcanzable”. La lectura bürgeriana no podría desprenderse de “la retórica vanguardista de la ruptura”, ya que ella estaría anclada en la “ideología dadaísta de la experiencia inmediata” que figura el segundo término de la relación entre arte y vida de manera contradictoria. Se presenta una vida, por un lado “remota”, inaccesible, y simultáneamente “inmediata”, próxima, “como si estuviera simplemente ahí para entrar como el aire una vez roto el sello hermético de la convención” (12-17). En otras palabras: la disertación bürgeriana seguiría formando parte de la misma discursividad que pretende analizar, no tendría la capacidad de establecer una distancia que interponga una posición crítica, lee la vanguardia en tanto “transgresión pura y simple” porque algunas características de la misma retórica vanguardista la constituyen de ese modo.

A pesar de reconocer la dificultad presente en esta formulación de la relación entre arte y vida, Foster no renuncia a la pregunta por dicho vínculo, indica que en el “caso de la vanguardia más aguda” —mencionando el caso de Duchamp— así como “en el mejor de los casos” de los artistas de neovanguardia —cita a Rauschenberg y a Allan Kaprow— “el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambas”. Lo que el autor define como “tensión entre el arte y la vida”, opuesta a la idealizada reconexión. Así, señala que el arte de la neovanguardia —como la “mejor” vanguardia histórica— centra su interés en los “marcos y formatos de la experiencia estética”. En otros términos, se trata de una reflexión sostenida sobre los propios estatutos de la obra y sus dispositivos que administran el contacto con el espectador (o el participante) de la experiencia artística. El nuevo proceso se desenvuelve entendiendo que estas reformulaciones ya no pueden liquidar el ámbito del arte y sus instituciones —práctica vanguardista que Bürger reivindica— pero sí atienden a la irrupción de un nuevo terreno de indagaciones críticas, cada vez más *desmaterializado*: el *campo expandido* de la neovanguardia. Dinámica que cobijó los más variados términos que no responden, al menos exclusivamente, a denominaciones estilísticas, sino que aluden a transformaciones en los dispositivos que configuran los espacios de producción y recepción: *environment*, *happening*, *performance*, entre otras definiciones resultantes de las múltiples investigaciones generadas en este período.

Aun así, ¿es posible compartir con Foster la premisa de que dicho desarrollo no fue guiado, aun parcialmente, por el fundamento de una idealizada *reconexión* entre arte y vida? ¿Verdaderamente la retórica bürgeriana se

encuentra tan desfasada en el tiempo con respecto a sus contemporáneos? ¿Acaso no será viable pensar que este discurso comparte condiciones de producción textual, es decir, lecturas de algún modo compartidas con numerosos discursos de la neovanguardia, aun difiriendo en el diagnóstico sobre el arte de su época?

Volvamos a la *Teoría de la vanguardia*. Desde su posición la vanguardia difiere de la aparición de un nuevo movimiento estilístico que niega o responde a corrientes anteriores. Ni la transformación estilística ni la instauración de una temática social definen la vanguardia: el movimiento vanguardista debe arremeter contra su “aparato de distribución”, cuestionando así de manera general el “funcionamiento del arte en la sociedad” y, de manera más amplia aún, impugnar el “*status* del arte en la sociedad burguesa” definido centralmente por la autonomía, núcleo de la *institución arte* separada de la “*praxis vital* de los hombres” (103). Es necesario, por lo tanto, derribar los muros de la autonomía para recomponer la estructura general de la sociedad; ambicioso propósito que explica parcialmente el fracaso vanguardista y deja al descubierto el rol de la institución en el sostenimiento de dicho orden social fundado en la separación, donde la autonomía se revela como una “categoría ideológica” (100). Pero cuando estos muros son derribados, la práctica vanguardista solo ve el espectáculo degradado de una “*praxis vital* deteriorada”, una vida ordinaria alienada que se encuentra guiada por la “racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa” (104).

En este sentido, la vida donde va a ser reintegrado el arte, nunca se presenta en *lo existente*, lo dado previamente. Imposibilitado de esta reintegración inmediata, “acepta así un momento esencial del esteticismo” (104). Dicho movimiento había constituido la autonomía y la institución arte como sus principios centrales presentándose como una esfera discontinua en relación con esa *praxis vital* deteriorada. La autonomía contiene un primer momento de verdad: el arte posee la capacidad de generar una crítica fuera del continuo cotidiano al conservar valores que le han sido arrebatados a esa vida ordinaria. Pero al producirse dichas experiencias en el interior de un ámbito escindido de la *praxis vital*, paradójicamente, “quedan presas en un ámbito ideal” (104) y disminuyen la presión sobre la transformación efectiva de esa cotidianeidad. Este es su “carácter afirmativo”: dar lugar a la crítica pero confinarla en una esfera apartada conspirando así contra el cambio social concreto. La vanguardia recoge el punto de partida esteticista, pero “lo que les distingue de este es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva praxis vital*” (104).

El diagnóstico bürgeriano, como se hace explícito, encuentra su referencia obligada en *El carácter afirmativo de la cultura* de Herbert Marcuse, lectura clave en el escenario de los 60 de un artículo que fue producido en el marco de sus colaboraciones con el Instituto Frankfurt en la segunda parte de la década de 1930. Para Marcuse, el inicio del despliegue histórico se sitúa en la antigüedad donde existía un espacio indiviso, fundamento último de todo conocimiento, allí “las verdades conocidas debían conducir a la *praxis* tanto en la experiencia cotidiana, como en las artes y las ciencias” ([1965] 2011:5). Pero la unidad de este escenario, desde la perspectiva aristotélica, precede necesariamente a la partición y jerarquización de dichos saberes y prácticas. El eje que organiza los grados de valorización se desplaza desde el escalón bajo de la esfera de lo *útil* –constreñido a las necesidades materiales de la vida cotidiana–, hacia lo más alto, lo *bello*, fuente de felicidad y placer que no posee ninguna finalidad más que sí misma. De esta manera, se “quiebra la pretensión originaria de la filosofía” fundada en el carácter universal del conocimiento (6).

Posteriormente, en la sociedad capitalista burguesa, esta escisión entre lo bello y lo útil es cuestionada ya que las relaciones entre ocio y trabajo, placer y necesidad, sufrieron cambios estructurales al no considerarse *idealmente* ninguno de los términos como propiedad exclusiva de un sector social determinado. En este sentido, se postula la tesis de la “universalidad de la cultura” (11). En efecto, “en tanto seres abstractos, todos los hombres deben tener igual participación en estos valores. Así como en la *praxis* material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del “bien”, también en la *praxis* cultural se consolida la obra, su contenido, en un “valor” de validez universal.” (12). Por lo tanto, la cultura opera como una categoría ideológica en la acepción que las líneas del pensamiento crítico ya mencionadas reivindican: como un primer momento de verdad (el derecho universal a la cultura) y un consecuente (y más definitivo) momento de falsedad en el cual las relaciones que determinan el modo de producción capitalista, basadas en la desigualdad, quedan ocultas. Este “reino de unidad y de libertad aparentes” subsume las relaciones de dominio e inculca la confrontación y la efectiva transformación del mundo, así “la cultura afirma y oculta las nuevas condiciones de vida” (14). En consecuencia, podemos pensar que la *reificación* de la mercancía es simétrica a la *reificación* de la obra de arte, la alienación de la sociedad burguesa encuentra en estos dos productos –uno propio de la esfera de la vida utilitaria, otro perteneciente al espacio del ocio– su fundamento en una pretendida (y falsa) unidad que

esconde, produce y reproduce la distancia, distancia entre el consumidor y la mercancía, entre el espectador y la obra.

Dicha escisión constituye la esfera de la cultura como el “alma” de la sociedad, un templo de la sensibilidad individual alejada de la producción colectiva y material de la vida que es celebrada en un recinto particular: “El museo era el lugar más adecuado para reproducir en el individuo la lejanía de la facticidad, la elevación consoladora en un mundo más digno, limitada temporalmente, a la vez, a los días de fiesta.” (58). Enhebrando estas lecturas queda al descubierto el vínculo que une la impugnación de la obra de arte, revés simétrico de la mercancía fetichizada, y su “aparato de distribución”, el museo, sagrado templo de una hipostasiada distancia irreductible entre la obra y el hombre, que en otras palabras es la distancia entre el arte y la vida, que la institución arte administra fracturando la *praxis vital*.

Recorramos un nuevo escenario: Buenos Aires, 1968. Luego de suspender dos veces la conferencia en la que haría su análisis y balance de las célebres “Experiencias 1968” del **Instituto Torcuato Di Tella** //*(ITDT)// que culminaron en clausura por parte de la fuerza policial.¹ Acosado por el “asalto” de un grupo de artistas² que irrumpieron en otra conferencia, ese mismo año en la ciudad de Rosario, Jorge Romero Brest (en Katzenstein, 2007:132) se apresta a responder una pregunta obligada, “¿por qué no quieren hacer obras de arte estos artistas?”. En primer lugar, señala que las obras artísticas, en tanto objetos, se muestran como “intermediarias entre los hombres”, presentándose así como “instrumento de la alienación”. Citando a Marcuse, subraya que esta existencia objetual ha profundizado “la disociación entre el mundo de las realidades y el mundo de lo imaginario”. Desde su diagnóstico, explicita los objetivos de los artistas argentinos que “intentan superar la disociación, eliminando al intermediario. Con otras palabras, intentan acortar las distancias entre los hombres que proponen situaciones y los que las realizan. Lo que muchas veces se ha llamado acortar distancias entre el arte y la vida”. Finalmente consigna: “tal acortamiento

1. Como es sabido este evento fue un punto de inflexión en el itinerario de modernización cultural desarrollado por el ITDT en un panorama político turbulento marcado por la clausura policial y una fuerte repercusión mediática. Para un análisis de los hechos y sus implicancias me remito a la lectura de Giunta ([2001] 2008:284-293) y, particularmente, a Longoni y Mestman ([2000] 2008:100-124).

2. Se trata del colectivo *Artistas de vanguardia de Rosario* integrado por Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo, Rodolfo Elizalde, entre otros. La acción consistió en la lectura de un texto producido por el grupo y la interrupción de la luz, el escrito leído puede encontrarse en (Katzenstein, 2007:303-304).

de distancia implica el abandono del arte (...) y la intromisión de todos en la vida misma”.

Las huellas de la lectura marcusiana son evidentes: impugnación de las obras en cuanto intermediarias, estáticos símbolos de la alienación, productores de una existencia disociada del hombre que arrastra a la experiencia artística válida al campo de lo trascendente, de lo ideal, perpetuando así las distancias entre el arte y la vida. La única salida: abandono del arte y disolución en la vida misma, vía que siguieron muchos de los artistas luego del punto de inflexión que significó *Tucumán Arde* ese mismo año. En esta última etapa del discurso de Romero Brest sus posiciones son muy claras: en una entrevista realizada el año siguiente, proclama que los proyectos artísticos “han dejado de corresponder a una actividad estética para transformarse en una actividad social”, en este sentido, “se trata de suprimir los signos” (en Katzenstein, 2007:152). En resumen: abandono del arte, supresión de la obra, de la distancia, de la actividad estética, de la representación, inclusive de los signos: inmersión y disolución en la actividad social.

La desaparición (o al menos la reducción) de las mediaciones, la crítica a la separación entre espectadores y artistas, y la anhelada intervención *directa* que haga posible cambiar la vida cotidiana, encontró un campo privilegiado de formulaciones alrededor del *happening* en la década de 1960, uniendo diversos centros de producción mundial. Aquellas premisas son claras en las declaraciones de Jean-Jacques Lebel, uno de sus protagonistas en la escena parisina: “El *happening* establece una relación de sujeto a sujeto. Ya no se es más (exclusivamente) mirante, sino que uno es a su vez mirado, considerado, escrutado. No hay más monólogo, sino diálogo, cambio y circulación de imágenes” (Lebel [1966] 1972:52). Lebel reivindica el carácter “participativo” del *happening* enfatizando la necesidad de la “intervención” frente a la “contemplación” (44). En este sentido, indica que el “*happening* hace intervenir en el mito la experiencia directamente vivida. El *happening* no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad” (19). Aun alejado de la utopía rimbaudiana (cuya divisa es “cambiar la vida”) de la que se proclama heredero Lebel, Allan Kaprow, pionero del *happening* en el ámbito neoyorkino, al comparar este género con el teatro subraya la cercanía entre obra y público: “No hay ninguna separación entre el público y la pieza (como aún se encuentra en los teatros circulares); el punto de vista elevado de la mayoría de las salas teatrales se ha ido, así como la expectativa de que se corra el telón, aparezca un *cuadro vivo* y el telón vuelva a cerrarse...” ([1961] 1993:17-18). Roberto Jacoby señala –indicando

en tono crítico que ya “forma parte de su mitología” – que el *happening* “intenta modificar la relación entre espectador y espectáculo. No se trata de tirar lechugas o pollos. Se trata de lograr una comunicación sin mediaciones o con las menos posibles” (en Masotta, 1967:131).

Este acortamiento de las distancias que propone el *happening* lo vincula con la tradición de la reformulación del estatuto del teatro, en el que los discursos de la década de 1960 retoman las herencias de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Ya Kaprow, si bien define el *happening* en oposición al teatro, indica que “estos eventos son esencialmente piezas de teatro, sin embargo no convencional” ([1961] 1993:17). Este intertexto con el teatro se puede observar en las palabras de Susan Sontag: “Cuanto ocurre en los *happenings* no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y ‘envuelva físicamente al espectador’. En los *happenings*, esta cabeza de turco es el público” ([1962] 2008:350). Compartiendo la importancia del legado artaudiano, Alicia Páez también apunta la presencia de una actuación “no matizada” en el *happening*, ya que las acciones conservan un carácter “inmediato, concreto, no transfigurado por su incorporación a una ‘matriz’ que las arrancara de la realidad para volverlas ‘imaginarias’”. Este segundo aspecto lo vincularía con a la herencia brechtiana donde “el actor no ha de desaparecer tras su personaje sino señalar, a la vez que lo encarna, su distancia respecto de este” (en Masotta, 1967:37-38).

Estas búsquedas alumbraron diversas reformulaciones de los dispositivos artísticos y pusieron en entredicho las divisiones disciplinarias. Al respecto podemos recordar las palabras de Jacoby: el *happening* supone “La ampliación de la noción de obra: Las delimitaciones tradicionales del tiempo y del espacio en que se desarrolla la obra –de teatro, plástica, música, film– se hacen ahora abiertas y discontinuas. Una obra puede durar 15 segundos o 24 horas (Vostell), puede tener lugar en cinco puntos distintos de una ciudad o en tres ciudades al mismo tiempo (Kaprow)” (en Masotta, 1967:131).

La separación entre el espacio de la recepción y el de la producción artística fue entendida como “un mal a abolir”. Mi argumentación sobre el presente tema asume como referente el cuestionamiento que Jacques Rancière ha realizado en el mismo sentido en el *El espectador emancipado* ([2008] 2010). Allí se parte de los cuestionamientos al rol del espectador formulados por la reforma de los estatutos teatrales desde la década de 1930, situando como figuras paradigmáticas –opuestas y complementarias– a las de Bertolt Brecht, con la noción de *teatro épico*, y de Antonin Artaud quien desarrolla

la poética del *teatro de la crueldad*. Ambas posiciones fueron cruciales en el itinerario del *happening* que hemos recorrido. Rancière encuentra que esta “oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo” planteada por los reformadores del teatro coincide con la crítica a la *sociedad del espectáculo* desarrollada por Guy Debord con su sentencia “La separación es el alfa y el omega del espectáculo” (13-14). Así, el pensamiento debordiano, heredero de la crítica feuerbachiana de la religión, identifica “mirada y pasividad” entendiendo que la contemplación de las apariencias impide reconocer la supuesta verdad que se esconde detrás de ellas. De este modo, se naturalizan una serie de oposiciones: “mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad” que, desde su perspectiva, no son “términos bien definidos” sino una “distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones” que, en definitiva, constituirían “alegorías encarnadas de la desigualdad” (19).

Entre la *proximidad* y la *distancia*

A mediados de la década de 1990, la *estética relacional* retoma el cuestionamiento de los dispositivos exhibitivos desarrollado por las neovanguardias y vuelve a poner en escena las relaciones entre arte y vida, situando esta vez en el centro de sus preocupaciones las “microutopías de lo cotidiano” (Bourriaud, [1998] 2008:35), renunciando así a la gran escala de los proyectos políticos idealizantes de las vanguardias. Ahora se trata de operar *directamente* sobre los vínculos interpersonales produciendo escenas de *proximidad* entre artistas y espectadores eliminando (o atenuando) la mediación de las representaciones, puestas en escena o ficciones, para convertir el diseño de dichas redes de contacto en el mismo proyecto artístico. Por su parte, Rancière brinda una de las recusaciones más influyentes a estas estrategias de proximidad para reivindicar, en cambio, la *distancia estética* entendida como: la presentación a la mirada de “una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (2005:24). En esta suspensión de los vínculos cotidianos se haría posible la promesa de una *nueva forma de vida* que se desarrolla en la actividad espectral a la que se le restituye su productividad frente a las conceptualizaciones que la constituirían como un lugar de *pasividad* meramente receptiva.

Desde la óptica de Nicolas Bourriaud, la necesidad de generar nuevos vínculos sociales parte del diagnóstico debordiano sobre la sociedad del

espectáculo: “lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” ([1967] 2008:§1). Al respecto, el propio Bourriaud señala que en el mundo contemporáneo la “comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados”. Más cerca aún de la sentencia debordiana, subraya: “las relaciones humanas ya no son *vividas directamente* sino que se distancian en su representación *espectacular*”. Por eso, es necesario “efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros” ya que “el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general” ([1998] 2008:6-8). Se trata de “constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (12). Así, llega al interrogante: “¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su ‘representación’?” (8).

Reivindicando la necesidad de establecer circuitos de conversación en el arte contemporáneo que superen el carácter representacional de sus objetos, en un sentido similar encontramos los enunciados de Reinaldo Laddaga (2006) quien privilegia la implementación de estrategias de diálogo: “el despliegue de la actividad contemplativa como “escena iluminada” en “esos espacios típicos de la cultura moderna de las artes” efectivamente secundariza “la conversación entre individuos” (37). La actividad espectral moderna “tiene como condición la supresión de otra: la actividad que consiste en realizar acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo” (37). En efecto, asistiríamos a la proliferación de proyectos, dentro de una *estética de la emergencia*, que “renuncian a la producción de obras de arte (...) para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación” reduciendo las distancias entre artistas y espectadores en la “exploración de las formas de vida en común” (22). A grandes rasgos, estas formulaciones cuestionan la representación y la actividad espectral cuando privilegian la intervención directa frente a la contemplación. Se inscriben en el campo de problemáticas de la neovanguardia marcado por la experimentación con formatos de obras procesuales que intervienen en lo real existente, lo inmediato, sin la mediación de los objetos artísticos.

Por un lado, se vuelve a poner en escena el carácter procesual, el rol activo de los participantes en la experiencia artística y se recusa el detenimiento estético y la mediación objetual, todas premisas heredadas de los

discursos de las décadas de 1960 y 1970. Por otro, se revelan divergencias con estos legados. Por su parte, Bourriaud destaca que las “utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a microutopías de lo cotidiano y estrategias miméticas”. Ya no sería posible pensar en un ambiente apartado de una “praxis vital deteriorada” desde donde realizar las críticas o la constitución de un mundo nuevo, dicha noción de “marginalidad ya es imposible, e incluso retrógrada” (35). Se trata de generar “microterritorios relacionales”, trazar redes de intercambios en topografías precisas y concretas. Un ejemplo paradigmático, en el ámbito nacional, es el *Proyecto Venus*³ desarrollado en torno a la figura de Jacoby. El artista destaca el carácter “desutopizante” de la experiencia, ya que no se formula como un espacio “afuera de la sociedad sino entremezclado con ella, bajo el deseo de concretar una especie de inmediatez de la utopía y sus dificultades”. Se trata de una “sociedad experimental” conformada por personas de múltiples procedencias e intereses reunidos en torno al desarrollo de “nuevas formas de creación y de vida” (Jacoby, 2011:419-420).

Ya no se trata de disolver el arte en la vida para regenerarla, sino de producir espacios de coexistencia. En los términos de Ladagga (2006), se intenta desarrollar y estimular “modos de vida social artificial” (15), “*microesferas públicas experimentales*”, implementar prótesis que se insertan en la organicidad de los vínculos para producir espacios intersticiales. La clave de estas invenciones de formas de vida es la reivindicación de una escena de intercambios directos, *cara a cara*, tomando el modelo de la comunicación oral. Ladagga indica que la comunicación oral, contrariamente a la escena escritural, produce una recepción que no disocia “su función social” y el “sitio que posee en la comunidad real” (254), en otras palabras, la transmisión no diferida del dispositivo oral permitiría reducir el desfase entre las condiciones de producción de dichos textos y la escena de su reconocimiento. El modelo se inspira en sociedades premodernas –también se asocia a la oralidad cotidiana– basadas en la transmisión de tradiciones, que aseguran la permanencia de *saberes en común*. No obstante, en tanto prótesis, no disponen de aquellos textos consuetudinarios, por eso es necesario fundar estas redes alrededor de “mitologías de un futuro” generadas por la implementación de “protocolos de conversación” (259). En este sentido, se produce una lógica de la *proximidad* de los cuerpos; en los términos de Bourriaud, el objetivo es

3. El proyecto funcionó de 2003 a 2009 incluyendo a más de 500 miembros, se basaba en la emisión de una moneda (*Venus*) que permitía intercambiar servicios y objetos publicados *on line*. Me remito al análisis de la experiencia desarrollada por Ladagga (2006).

producir una “forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el *estar-junto*”, en un territorio definido como un “intersticio social” ([1998] 2008:14-15).

Frente a esta discursividad de la estética relacional y su defensa de la creación de nuevos vínculos en el mundo existente, encontramos la enfática oposición de Rancière quien sostiene que “el devenir-acción o el devenir-vínculo que sustituye la ‘obra vista’ no tiene eficacia a menos que sea vista ella misma como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo.” ([2008] 2010:72). Al presentar objetos y reseñas de prácticas cotidianas, de acciones inmediatas, “el arte activista imita y anticipa su efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica” (75). Dicha parodia se evidenciaría en la “monumentalización” de sus puestas en escena museales que amplifican los pretendidos efectos políticos producidos en un espacio hipotéticamente “real”, es decir fuera del ámbito artístico. La reflexión rancieriana pone en el centro de las capacidades políticas del arte la *distancia estética*, contraria al fundamento ético de la proximidad basado en el acortamiento de las distancias entre artistas y espectadores. Recordemos que el filósofo designa específicamente como “política” a una actividad disensual que tensa la constitución de los lugares en común, por el contrario el enfoque relacional intenta abonar y celebrar este sustrato común. Al respecto, Rancière sostiene que “la eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (60). Dicho de otra manera, la suspensión estética se origina en la abrupta discontinuidad entre las formas de vida de donde procede la obra artística y la escena de su recepción, la contemplación del espectador. Releyendo la formulación kantiana sobre el vínculo estético como una actividad que recae en el espectador y se despliega como una forma de *finalidad sin fin*, Rancière considera que el contemplador “observa, selecciona, compara, interpreta” (20) sobre una imagen, una palabra, que se presenta “muda”, “extranjera de sí misma”. De este modo, ni la imagen ni la palabra estarían marcadas por una intencionalidad que debe ser reconstruida en un proceso hermenéutico; por el contrario, su eficacia se traduce en la capacidad de presentarse absolutamente *desafectada*, desconectada. Eficacia de la desconexión y del disenso que promueve el conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad y conmueve la *división de lo sensible* en tanto reparto de los espacios de la actividad y pasividad, de la apariencia y la realidad, del decir y el hacer.

Por tanto, Rancière señala que “la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación” (17). Efectivamente, desde una perspectiva semiótica, siempre existe una distancia, un desfase entre producción y lectura, aun en la inmediatez de la oralidad, pero la formulación de la suspensión estética va más allá: opera en una radical heterogeneidad entre dichas condiciones textuales. Existen dos ejemplos recurrentes en el discurso rancieriano. Por un lado, la estatua griega conocida como *Juno Ludovisi* a la que se refiere Schiller en las célebres *Cartas sobre educación estética del hombre* de 1795. Dicho objeto presenta un “*sensorium* específico”, se trata de un fragmento ahora desafectado de los rituales cívicos en el que fue concebido, “ya no ilustra ninguna fe ni significa grandeza social (...) Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo determinado de los visitantes de museos” (60). Por otro lado, en *La palabra muda*, Rancière ([1998] 2009) evoca el modernismo literario donde la novela interrumpe una serie de relaciones instituidas entre autor, tema y espectador que se daban en las reglas formales de las Bellas Letras del siglo XVIII. Dichas normas determinaban una escena pedagógica donde la *palabra gesto* movilizaba determinadas acciones en el público (70). En este escenario de performatividad de la palabra expositiva irrumpe la “letra muda” de la literatura esteticista, “libro sobre nada”, “palabra petrificada” replegada sobre los juegos del lenguaje que disocia las relaciones entre estilo, tema y escena enunciativa para abrirse al “lugar vacío” del anónimo lector. Este funcionamiento de las obras artísticas marcado por la distancia estética se produce en el horizonte que Rancière denomina el *régimen estético de las artes*, desplegado desde el siglo XVIII al presente. En efecto, desde su mirada “no hay ruptura posmoderna” (2005:29). El principio de *desafección* podría observarse hasta en la lógica del *ready-made* duchampiano en la cual un objeto cotidiano es radicalmente desvinculado de sus nexos ordinarios para constituirse como un objeto de la “pensatividad” depositado en un museo abierto a la mirada de un público, de *todos y cualquiera*.

Propongo esquematizar ciertas dicotomías presentes entre las posiciones que podemos llamar de la *proximidad* y la *distancia*. Primeramente, un aspecto que se desprende de lo ya enunciado: ¿Cómo se constituye el “formato” de la obra de arte en cada caso? En la lógica de la proximidad, heredera de las reformulaciones de los marcos y estatutos de las vanguardias, el texto artístico no está clausurado, volviendo a situar en el horizonte contemporáneo la noción de *obra abierta*, se trata de *proyectos y experiencias* que presentan

diversos grados de procesualidad, en los que las marcas del propio artista y del público son exhibidas como el desarrollo de la propia obra. Utilizando el paradigma de la comunicación oral, se trata de comunicaciones no diferidas en el tiempo y el espacio, donde las formas de vida de productores y espectadores son cercanas. Así el aspecto interpretativo o contemplativo de dichos textos es relativizado. En este mismo sentido, son obras que se proponen como *performativas*, que inducen a la acción, que se caracterizan por un *hacer hacer*. Por el contrario, la noción de *distancia* privilegia una textualidad clausurada que se contrapone al derrotero abierto de la obra entendida como proceso. Dicho fragmento sensible desconectado de un lugar común entre el artista y el público se establece en una distancia irreductible, así la obra es ofrecida a la actividad espectral que selecciona, compara e interpreta sobre un objeto que convoca la *pensatividad*. Sus paradigmas son la palabra literaria o la imagen contemplada, objetos marcados por dispositivos diferidos que administran una radical discontinuidad entre las esferas de la producción y la recepción. Si bien Rancière ha señalado que las intervenciones artísticas proyectadas a la medida de *espacios específicos* fuera del ámbito museal o teatral permitieron a las distintas disciplinas la “desespecificación” de sus dispositivos y la redistribución de las “relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (2005:17), su mirada no ha dejado de situar al museo en un espacio meridiano. En su enfoque, el régimen estético se funda en ese lugar público, anónimo y desafectado “entendido no como simple edificio sino como una forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad”. La discontinuidad de dicha circunscripción del espacio común con respecto a los perímetros de la vida cotidiana históricamente le habría permitido a los museos acoger los objetos *ready-made* en la fuga de sus entornos profanos, así como hoy permite hacer visibles discursos políticos contrapuestos a las circulaciones hegemónicas ([2008] 2010:61). Aunque en la práctica las estéticas relacionales sacan partido de la visibilidad del espacio museal como sostiene el filósofo, en su discursividad lo critican junto con otros dispositivos que marcan la cultura moderna de las artes.

En segundo lugar, ¿cuáles son las nociones de público y artista que se convocan y los *ethos* productivos o receptivos que se evocan? ¿En qué horizonte estético y político se sitúan? Desde la postura rancieriana encontramos al público, lector o espectador, inmerso en el retraimiento de la contemplación y la lectura, detenido en la pensatividad de las palabras y las imágenes, también aventurado a la investigación poética e intelectual

que pone entre paréntesis el continuo de la vida ordinaria. Dicho público no es figurado por una identidad estable, ya sea colectiva o individual, se trata de una enunciación que convoca a un *todos* y, simultáneamente, evoca a alguien *cualquiera*: se trata de la figura del “anónimo”. En la perspectiva de Rancière, se piensa en un “devenir-anónimo” que se encuentra en el lugar de la producción y en el de la recepción. En el primer ámbito, “la obra implica la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor” (2005:85). En el segundo, se caracteriza por la noción moderna de público que, como indica Ladagga, se da como una “relación entre extraños”, ya que esta “palabra pública es al mismo tiempo personal e impersonal” (2006:238). Desde la posición de Ladagga, dicha esfera de recepción rancieriana es deudora del escenario político y cultural moderno marcado por la disolución de antiguas ritualidades de comunidades orgánicas. Luego del derrumbe de las solidaridades colectivas emerge el público moderno que “está hecho de individuos que se identifican como tales en tanto participan en la circulación de un cierto discurso, su identidad positiva no puede definirse de antemano” (238). En el centro de esta comunidad moderna, Rancière postula la figura central del *desacuerdo* –la *mèsentente*– entendido como actividad política y estética que supone no “el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende lo mismo con el nombre de la blancura” ([1995] 2007:8). Es el conflicto entre distintos regímenes sensibles en el que irrumpe la figura de los *sin parte* –dimensión supranumeraria– que impugna el reparto de las partes en la comunidad, motivando así la descomposición y reconfiguración de las maneras de hacer, ser y decir que el proyecto de la *archipolítica* platónica –la antipolítica– pretende estabilizar asignándole a cada uno la parte que le corresponde “según la evidencia de lo que es” ([1995] 2007:42).

Desde las estéticas de la proximidad se trata de acortar las distancias entre producción y recepción para situar a artistas y espectadores en un *ser-juntos*, en una comunidad fundada en la exploración de *formas de vida en común*. En este horizonte pierde relevancia la noción de “todos” y, simultáneamente, la de individuo, recusados ambos términos al asociarse al igualitarismo abstracto de la modernidad; en su lugar, retorna la presencia (pre o pos) moderna del *grupo*, del colectivo particular definido como una comunidad emocional, sensitiva y política. En este sentido, Bourriaud privilegiará la capacidad aglutinadora de las imágenes reivindicando el “poder

de reunión (*reliance*)” ([1998] 2008:14) que Michel Maffesoli encuentra en el funcionamiento de banderas, emblemas y divisas.

Precisamente, el diagnóstico de este último sobre el regreso de las tribus en la posmodernidad es una formulación capital para comprender la idea de grupo que define a las estéticas de la proximidad. Dicho horizonte se encuentra caracterizado por “la sustitución de un social racionalizado por un social empático” ([1988] 1990:37), es decir, el predominio de vínculos marcados por un *ethos*, por inclinaciones compartidas, donde los intercambios se resisten a las lógicas de los medios y fines para generarse y regenerarse en la dimensión del *gasto*, en el carácter excesivo de los vínculos. Consecuentemente, se relativiza “toda actitud proyectiva” y se intensifica “el acto mismo” (39); frente a la lógica contractual del *deber* se impone la perspectiva de la *emoción* (49) y se reivindica el *localismo* en una red de frecuentaciones, costumbres y cercanías asociadas con la noción de la “potencia impersonal” de la *proxemia* (39). Proxemia, acercamiento de los cuerpos dada en la amistad, en la *convivialidad*, como una relación de coexistencia no marcada por un carácter proyectivo, no producida en torno a un objetivo, sino desplegada por vectores triviales, banales, una porosa sociabilidad establecida alrededor de los ritos del encuentro cotidiano (61). Justamente, Maffesoli asocia estos circuitos intersubjetivos a la esfera de la vida cotidiana, entendida como un lugar marcado por el presentismo, la emocionalidad y el despliegue sin fines concretos de una emoción vitalista, de un “querer-vivir” (70), que otorga un *ethos* festivo, celebratorio y (neo) ritual a las prácticas relacionales.

Una cuenta pendiente: las relaciones entre estética y vida cotidiana

Inscribiéndose en la (anti)tradición de las vanguardias, las estéticas de la proximidad han impugnado las estrategias representacionales, ficcionales, de puesta en escena y, más extensivamente tal vez, el campo de la estética, en la definición no mediada de un *estar-juntos* marcado por la acción, por el *hacer hacer* en el establecimiento de una comunicación no diferida. En este sentido pueden entenderse las palabras de Bourriaud: “Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte– no tiene ejemplos en la historia del arte” ([1998] 2008:53). Esta exclusión no solo se ha proyectado sobre el terreno de los estatutos

y dispositivos específicamente artísticos, el punto más crítico desde mi perspectiva, es que, siguiendo la lógica debordiana, también ha soslayado o minimizado este tipo de funcionamientos sensibles y cognoscitivos de la esfera de las prácticas cotidianas, lugar que pretendía revalorizar en clara oposición a los planteos idealizantes de las vanguardias. Al caracterizar la esfera de la experiencia cotidiana como un lugar privilegiado del encuentro sin mediaciones, del contacto *cara a cara*, marcado por la proximidad de una comunidad empática. En este contexto, el desafío es pensar el ámbito generalizado e inmediato de lo cotidiano como un espacio de simultaneidad entre la comunicación, la acción y la cercanía, junto con la producción de distancia estética, retraimiento, *pensatividad* y lejanía.

Desde la perspectiva de la distancia, el pensamiento rancieriano sí se inserta en un lugar paradigmático de la historia del arte: su relectura de las formulaciones de la Estética, tal como se la concibió desde el siglo XVIII, especialmente en su momento romántico. Siguiendo la premisa schilleriana que une arte y emancipación, esta voz vuelve a situar en el centro del debate el carácter estético de la práctica artística asociándola a sus capacidades políticas. Aun así, es necesario señalar que sus posiciones resultan problemáticas en dos aspectos. Por un lado, su privilegio de la clausura del texto como paradigma de la obra de arte deslee el legado de las sucesivas rupturas de las vanguardias en la reflexión sobre sus propios dispositivos de gestión del contacto entre productores y espectadores. Por otro lado, su lectura del vínculo estético como una radical suspensión de las relaciones cotidianas que haría concebibles nuevas formas de vida, resulta conflictivo si se intenta analizar cómo los proyectos artísticos desarrollan estrategias de investigación sobre las *artes del hacer* cotidiano existentes fuera del campo artístico profesional para reformular sus principios, dispositivos y campos de reflexión.

Ambas perspectivas, desde mi punto de vista, disocian la capacidad estética del ámbito de la vida cotidiana. Las posiciones de la *proximidad* entienden la vida cotidiana (entorno concreto donde se sitúan sus proyectos) como un lugar de comunicación, de la inmediatez oral, de la performatividad del *hacer hacer*, excluyendo así el detenimiento estético de dicho ámbito. La *distancia estética* rancieriana formula este detenimiento solo en un momento de plena desconexión con el continuo de lo cotidiano, en la interrupción de objetos desafectados que no pueden corresponder a experiencias *en común* que se dan en la vida ordinaria. Una mirada más integradora parece todavía pendiente.

Bibliografía

- Bourriaud, Nicolas ([1998] 2008): *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Bürger, Peter ([1974] 1997): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Debord, Guy ([1967] 2008): *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca.
- Foster, Hal ([1996] 2001): *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Giunta, Andrea ([2001] 2008): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kaprow, Allan ([1961] 1993): "Happenings in the New York Scene" en *Essays on the blurring of art and life*, Los Angeles, University of California Press.
- Katzenstein, Inés (ed.) ([2004] 2007): *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires/New York, Fundación Espigas-Fundación Proa/MOMA.
- Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Lebel, Jean-Jacques ([1966] 1967): *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman ([2000] 2008): *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Maffesoli, Michel ([1988] 1990): *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria.
- Marcuse, Herbert ([1965] 2011): *El carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Cuenco de plata.
- Masotta Oscar et al. (1967): *¿Happening?*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- Rancière, Jacques ([1995] 2007): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rancière, Jacques ([1998] 2009): *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ([2008] 2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA/ UAB.
- Sontag, Susan ([1962] 2008): "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical" en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, Debolsillo.



Espacios, cuerpos y cotidianeidad en la danza

NORA MEZZANO

De las distintas maneras en que nuestra cotidianeidad aparece en la danza contemporánea, nos interesa detenernos y examinar dos de ellas. Por un lado, la presencia en escena de cuerpos “inusuales” para lo que es habitual esperar en este arte, y por otro, el uso de espacios extrateatrales cotidianos, entendiendo lo cotidiano como “el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días”.¹

Es importante, antes de avanzar, aclarar qué se conoce como danza contemporánea. Es aquella en la cual los relatos suelen ser fragmentarios; donde conviven en escena bailarines formados en distintas técnicas del movimiento y también intérpretes sin entrenamiento corporal; la que utiliza en sus puestas otros lenguajes artísticos e incorpora las nuevas tecnologías de imagen, luz y sonido; aquella en la que la autoría suele ser compartida entre técnicos, coreógrafos y/o intérpretes, y que como resultado de todo esto sus obras se muestran muy distintas entre sí poniendo en cuestión la posibilidad de caracterizarlas con rasgos que puedan constituirse en su canon como sí lo tiene el ballet y aun también la danza moderna.

Sobre nuestro tema, los cuerpos “inusuales” y los espacios extrateatrales cotidianos en la danza contemporánea, existen interesantes antecedentes. Uno de ellos es Merce Cunningham. El otro es la Judson Dance Theater. Por eso, nuestro trabajo comenzará con una breve referencia a ellos. Pero también lo hacemos porque en muchas de las expresiones actuales de esta danza contemporánea podemos observar tanto una reivindicación de la

1. Oscar Steimberg citado por Marita Soto: “La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana”, tesis de doctorado, inédita.

especificidad del lenguaje de la danza, cercana a Cunningham, como la señalada inclusión de otros que desdibuja su límite, a la manera de la Judson, en un interesante diálogo y tensión dentro de una misma obra. Y porque allí participan con protagonismo nuestros cuerpos “inusuales” y los espacios extrateatrales cotidianos.

Revisaremos entonces, primero estos antecedentes, para luego analizar estas maneras de presencia de la cotidianeidad en la danza contemporánea que revisten interés en sí mismas, más allá de su participación en la discusión sobre la especificidad del lenguaje.

1. El antecedente de Merce Cunningham

La larga historia de la danza cuenta, hacia mitad del siglo XX, con dos artistas que, uno dentro del ballet (George Balanchine) y el otro inserto inicialmente en la danza moderna (Merce Cunningham), propulsaron el abandono de la referencialidad con sus estéticas abstractas y formalistas. Ambos evidenciaron que el medio específico de la danza era el movimiento. Balanchine consideraba al respecto que “la danza no puede expresar nada. La danza [solo] se expresa a sí misma” (Abad Carlés, 2012:301). Cunningham por su parte “declaraba inaceptable toda subordinación de la danza respecto de otra manifestación escénica” (Tambutti, 2009b:8). Pero dado que este trabajo se ocupa de la danza contemporánea actual ahondaremos en los aportes instaurados por Merce Cunningham.

Merce Cunningham (1919-2009) es una figura compleja y difícil de clasificar dentro de la historia de la danza dado que su propuesta planteó quiebres significativos con la danza moderna a partir de la recuperación, aunque parcial y crítica, de los códigos clásicos de la disciplina (los del ballet). Fue además quien preparó el terreno para el surgimiento del momento vanguardista que impulsó la Judson, es decir para el inicio de lo que hoy conocemos como danza contemporánea.

Cunningham se apartó de la escuela con la que se formó: la técnica moderna norteamericana de la década de 1940, cuyas máximas representantes fueron Martha Graham y Doris Humphrey. Abandonó los modos de representación entonces instituidos: la ilustración de historias, la “visualización” de la música, el relato subjetivo de las emociones y el desarrollo de promesas “externas” como la de los paratextos. Para llevar a cabo su proyecto de autonomía Cunningham recurrió al “vocabulario” del ballet académico

sustentado en la pureza abstracta del movimiento, carente en sí mismo de referencias narrativas o emocionales. Pero incorporó elementos de la técnica moderna tales como las flexiones y las rotaciones del torso. El coreógrafo resaltó en sus obras los valores kinéticos, temporales y espaciales del movimiento, despojándose de elementos miméticos (pantomima, vestuarios o escenografías referenciales) y de elementos paratextuales que anticiparan la anécdota. De esta manera, alejado de toda intención narrativa, representativa y expresiva el coreógrafo “dejó al descubierto (...) el convencionalismo de la pretensión referencial” (Gigena, 2008) que se perseguía hasta entonces. Preocupado en liberar la danza de “la tiranía” del relato y de “la tiranía” de la música, Cunningham creó una danza desligada de las intenciones temáticas. Su danza “pura” desplegaba su propia temporalidad y lógica con independencia de la música, vestuario y escenografía utilizados, a cargo de grandes artistas de otros lenguajes como John Cage, Robert Rauschenberg o Jasper Johns. Merce Cunningham construyó así una poética en la que el movimiento como forma adquirió un lugar central.

Además de utilizar espacios convencionales, Cunningham también llevó su danza a ámbitos no teatrales, como *halls* de museos, galerías de arte, escuelas, parques, etcétera, dando origen a los *events*, o “experiencias de danza” como gustó nombrarlos. Los mismos estaban conformados por fragmentos de algunas de sus coreografías anteriores que al ser reordenados a través de procedimientos aleatorios volvía a cada *event* un acontecimiento único e irrepetible. Influenciado por la filosofía zen y preocupado por eliminar los estereotipos asociativos, Cunningham armaba sus composiciones lanzando monedas del I Ching, utilizando dados o trozos de papel que los bailarines sacaban antes de ejecutar su danza. A través de este método, que denominó *change choreography*, se definían duraciones, direcciones, secuencias de movimiento, orden, número de bailarines, entradas y salidas, ritmos y partes del cuerpo involucradas en la secuencia.

La utilización de estos espacios no teatrales acentuaba y ponía más en evidencia una concepción de “espacio democrático”, opuesta a una composición jerárquica espacial del escenario teatral con centros principales y secundarios de atención. Es decir, sus *events*, pero también sus obras en teatros, multiplicaban las posibilidades espaciales perceptivas cuestionando así la centralidad de un único punto de vista. Para Cunningham el bailarín era quien con su danza jerarquizaba el espacio rebatiendo aquellas teorías coreográficas según las cuales ciertas zonas eran consideradas escénicamente “fuertes” o “débiles”.

Pero es importante recordar que a pesar de estas rupturas, Cunningham siguió utilizando cuerpos virtuosos y entrenados (como dijimos, también en técnicas de la danza clásica). Sus bailarines siempre mostraron, tanto en sus habilidades como en sus físicos, un excelente entrenamiento. Y aunque incluyó en sus composiciones movimientos cotidianos, tales como correr y caminar, jamás incorporó cuerpos cotidianos en sus obras.

Nos interesa del proyecto de Cunningham retener tres cuestiones: la utilización de espacios no teatrales, es decir la observación de un primer desplazamiento de la danza a espacios cotidianos; la búsqueda de la autonomía de ella como lenguaje y también el mantenimiento del protagonismo de la destreza, en su caso con protagonismo de la técnica clásica.

2. La propuesta de la Judson Dance Theater

Una vez abierto el camino de la indagación sobre la especificidad de la danza hecho por Cunningham, comienza un período de gran experimentación con el lenguaje pero, por sobre todo, un momento caracterizado por el quiebre con los supuestos consolidados de la tradición dancística. Es necesario aclarar que si bien la Judson recuperó muchos de los saberes y experiencias de Cunningham, también cuestionó con su práctica y con sus formulaciones la definición que la danza había construido a lo largo de tres siglos, a la que Cunningham había adherido y contribuido: la de “cuerpos virtuosos en movimiento”.

La Judson Dance Theater (1962-1964) fue un colectivo de artistas experimentales admiradores de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Provenían de diferentes ámbitos: de la danza, de las artes visuales, de la música, del cine, etcétera.² El grupo se conformó en un centro de experimentación cultural (la Judson Memorial Church de Greenwich Village de Manhattan) en el marco de un curso de composición coreográfica impartido Robert Ellis Dunn, discípulo de John Cage. Dunn además de música había estudiado danza por un breve período de tiempo, participado en algunas obras de Merce Cunningham y había acompañado musicalmente en clases de importantes coreógrafos y maestros de la danza de su época. La investigadora Susana Tambutti señala lo paradójico de que “el colectivo artístico

2. Entre otros artistas formaron parte de la Judson: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Herko Fred, David Gordon, Alex y Deborah Hay, Summers, Elaine, William Davis, Ruth Emerson y Lucinda Childs.

más radical [para la danza] del siglo XX surgió de un curso dirigido por un artista cuya formación era básicamente musical” (2009a:7).

En ese espacio nació la Judson. Su ímpetu rupturista se plasmó en la utilización de nuevos espacios y contextos para sus obras (galerías de arte, iglesias, casas, tejados, techos, *lofts*, etcétera), en la presencia de cuerpos no entrenados en la escena, y también de cuerpos hasta entonces inusuales para el “canon” de la danza, en la integración de la misma con otros lenguajes artísticos y en la inclusión en las coreografías de movimientos cotidianos o heterotéticos³ que podían entremezclarse con movimientos estetizados o autorreferenciales. Esta incorporación de movimientos cotidianos, de una ejecución sencilla, neutra, desprovista de todo tipo de intensidad expresiva, que comenzó con la Judson y se extendió durante las décadas de 1960 y 1970, contrastó con la interpretación dramática, emocional y espectacular de la tradicional danza virtuosa de la época de la que se diferenció.

La generación de coreógrafos que nació con la Judson se vio animada por un ideal de igualdad, de libertad y de desjerarquización que logró plasmarse en los procesos de composición, en los que la dirección coreográfica podía compartirse o rotar entre los integrantes del grupo, y en los resultados finales, de movimientos tanto virtuosos como simples y cotidianos. La teórica Sally Banes señala, por ejemplo, que con las propuestas de la Judson parecía decirse “que cualquier movimiento podía ser válido como elección coreográfica, pero también que cualquier cuerpo, cualquier persona, valía la pena de ser mirada”.⁴

En el mismo sentido, hacia 1965 Yvonne Rainer (una de las fundadoras de la Judson) escribe el “Manifiesto del No”. Con evidentes lazos con los manifiestos y programas de las vanguardias de la década de 1920, puede leerse en él, hablando de la danza:

NO al gran espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y a la magia y a la simulación no al glamour y a la trascendencia de la

3. Susana Tambutti distingue entre los movimientos autotéticos y los movimientos heterotéticos. Los primeros son aquellos que no tienen una referencia exterior, se corresponden con movimientos que no narran nada por fuera del propio “fin de belleza”. Los movimientos codificados del lenguaje estetizado de la danza clásica, por ejemplo, responden a esta clasificación. En cambio los movimientos heterotéticos, también llamados movimientos ordinarios o cotidianos, son aquellos que persiguen un fin, un resultado. Este tipo de movimientos suelen ser dominantes en las obras más contemporáneas de la danza o en las performances. De ellos pueden derivarse momentos narrativos o pequeños relatos que conforman o forman parte de dichas propuestas.

4. Cita de Sally Banes tomada de *Pensar conmoviendo* de Marie Bardet (2012:79).

*imagen de la vedette no a lo heroico no a lo antiheroico no a la baratija visual no a la implicación del ejecutante o del espectador no al estilo no al kitsch no a la seducción del espectador por las astucias del bailarín no a la excentricidad no al hecho de conmover o de ser conmovido.*⁵

En lo que respecta al espacio, como dijimos, los coreógrafos de la Judson expandieron los límites de la danza hacia espacios extrateatrales, pero no solo artísticos. Fueron más allá de Cunningham. Los nuevos ámbitos posibilitaron “nuevos temas de investigación estética y coreográfica” así como novedosas “posibilidades físicas” que surgían de la adaptación a inéditos espacios como tejados, vidrieras, paredes para “bailar”. De esta manera la danza entabló novedosas relaciones “con el flujo urbano y con un público urbano” (Pérez Royo, 2008:22-23), incorporando así relaciones con diferentes espacios de la cotidianeidad.

Sally Banes propone las zapatillas deportivas (*sneakers*) como emblema de la *posmodern dance*,⁶ nombre con el que se conoce al movimiento iniciado con la Judson, continuado por el Grand Union,⁷ y que se multiplicó con las indagaciones personales que los coreógrafos que conformaron ambos colectivos artísticos llevaron adelante.⁸ El abandono de las “puntas” (zapatillas propias del ballet clásico) y de los pies descalzos (privilegiados por la danza

5. Publicado en *Tulane Drama Review* 10 (invierno de 1965). La versión transcripta corresponde a Bardet (2012:67).

6. El término *posmodern dance* fue usado por primera vez **en los sesenta //en la década de 1960//** por coreógrafos y bailarines que querían diferenciarse de la danza moderna y de la generación que los precedió. Sally Banes sostiene que la danza moderna no era “modernista” y que fue la *posmodern dance* la que se encontraba más emparentada con el arte moderno. Banes distingue tres momentos de la *posmodern dance*, en el primero se inscriben las experiencias antiacadémicas, lúdicas y de revalorización del cuerpo humano de la Judson Dance Theater. Al segundo momento le corresponden, entre otras, las prácticas del Grand Union (1970-1976), colectivo conformado por muchos de los bailarines de la Judson y que mantuvo el mismo espíritu experimental pero centrándose en la unidad más pequeña de la danza, por lo que se lo conoce por el período analítico de la danza. Finalmente, la autora menciona un tercer momento, que se desarrolla **en los 80 //en la década de 1980//**, cuando la *posmodern dance* se vuelve un conjunto de “guías direccionales” apoyadas en la lógica posmodernista (autobiografismo, fragmentariedad, inclusión de la palabra, uso de la cita, etcétera), resignificando su término. (Isse Moyano, 2010:40,45).

7. El Grand Union (1970-1976) mantuvo el espíritu experimental de la Judson y si bien se constituyó inicialmente bajo la dirección de Yvonne Rainer, luego la coordinación empezó a rotar entre sus integrantes. Los miembros fundadores de este colectivo artístico fueron: Becky Arnold, Trisha Brown, Dong Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Yvonne Rainer.

8. Este es el movimiento que dará finalmente lugar al nacimiento de la danza contemporánea como género.

moderna), y en su lugar la utilización de zapatillas urbanas retrata, según la autora, las aspiraciones del movimiento: trasladarse del teatro a la calle en busca de nuevos y reales contextos para la danza y el anhelo de los bailarines por compartir el calzado con la gente común (Bardet, 2012:76,77).

Nos interesa particularmente de este movimiento iniciado por la Judson su actitud crítica y experimental, la exposición de trabajos en proceso, performances y obras no acabadas, la autoría compartida en lugar del autor-genio-creador individual, y muy especialmente, la utilización de cuerpos y espacios inusuales para la danza, muchos de ellos cotidianos.

3. Cuerpos y espacios cotidianos, hoy

Veremos en este apartado que varias de las novedades introducidas por Cunningham y la Judson, en lo que respecta a los espacios, cuerpos y movimientos de la danza, se encuentran vigentes. Cuerpo, espacio y movimiento son términos siempre intervinientes, tácita o explícitamente, en las distintas definiciones que suelen darse de ella. El mismo Cunningham, por ejemplo, decía que “la danza es el movimiento, y su contrario, en el tiempo y en el espacio” (Fontaine, 2012:81); o como sintetiza Ana Abad Carlés “la danza es una experiencia física y corporal” (2012:16). Como se ve, o se piensa en movimientos en el espacio, de cuerpos, o en cuerpos en el espacio, moviéndose (que para algunos autores y coreógrafos también incluye la quietud). De los tres términos mantendremos dos, cuerpo y espacio, si bien, como se verá, en el primero queda involucrado el movimiento. Porque el cuerpo a través de su acción vuelve visible el espacio que habita, a la vez que el espacio propicia o inhibe modos de ser transitado, o como plantea Michel de Certeau: “Los juegos de los pasos son creaciones de espacios” (Pérez Royo, 2008:163).

3.1. Cuerpos

Revisaremos algunas de las modalidades que la danza actual pone en juego para incluir “cuerpos inusuales” dentro del canon tradicional en la escena. Ya fue mencionado que este interés data de la *postmodern dance* o “danza democrática” iniciada en la década de 1970 a partir de la experimentación de la Judson. Muchos de los coreógrafos actuales utilizan, como ellos, cuerpos comunes y cotidianos en sus obras. De esta manera, en lugar de una

escena que deja “pasmados” a los espectadores ante cuerpos expertos que en nada se les parecen (Fontaine, 2012:122) se ofrece una escena habitada por cuerpos cercanos, de iguales, de semejantes. En realidad, puede observarse en las nuevas propuestas la convivencia de gente entrenada en técnicas de movimiento y de gente no entrenada, es decir bailarines que ejecutan con virtuosismo movimientos de la danza y de la cotidianeidad y “no bailarines” que realizan sus movimientos cotidianos y que además ejecutan, sin destreza, movimientos danzados.

Por otro lado, resulta frecuente que en las obras contemporáneas participen en vivo músicos, iluminadores, asistentes llevando a cabo sus tareas artísticas y técnicas dentro de la escena, formando parte de la obra visible. Hacer música, manipular cables y micrófonos, ubicar elementos escenográficos, etcétera, en muchas ocasiones cobra así la misma relevancia que el movimiento o la danza de los bailarines. Es el caso, por ejemplo, de *Adonde van los muertos (lado B)*⁹ del Grupo Krapp, donde sonidista, iluminador y videasta además de “asistir en escena” se suman a algunas de las escenas coreografiadas y a algunas acciones cotidianas incorporadas a la obra, como jugar un “picadito” de fútbol. Es decir participan del espectáculo a la par de los bailarines entrenados.

Algo distinto ocurre en *Sopla*,¹⁰ del grupo Los mismos, y en *África*¹¹ de Luis Biasotto. En el primer caso un “iluminador” se entremezcla con los intérpretes gracias a la supuesta ausencia de una de las bailarinas (dato que forma parte del relato de la obra). Su esperable falta de destreza adquiere protagonismo en el entrenamiento físico que todos llevan adelante y en algunos pasajes danzados donde la diferencia se vuelve dificultad. En el caso de *África*, en una de sus escenas una bailarina vestida con *maillot* de cuerpo entero y de estampa acebrada danza con técnica mientras un hombre, sin experticia, vestido solamente con pantalones de calle la trata de imitar con evidente torpeza. Sobre el final de la obra los roles quedan invertidos y es ella la que copia los movimientos que él parece inventar sin responder a ningún canon de movimiento. Es interesante observar que ella parece citar con su vestuario (malla enteriza y estampada) y con su danza abstracta a Merce Cunningham, mientras que con su calzado (zapatillas deportivas) a

9. *Adonde van los muertos (lado B)* del grupo Krapp se presentó en el Espacio Callejón (2011), en el Teatro Argentino (2011) y en el Centro Cultural Recoleta (2010).

10. *Sopla* se presentó en el Centro Cultural Adán Buenosayres (2012), en el Teatro Anfitrión (2012), en Timbre 4 (2012) y en Café Müller Club de Danza (2012) y en Timbre 4 (2011).

11. *África* de Luis Biasotto se presentó en la Sala Enrique Muíño del CCSM (2012).

la *posmodern dance*. Es como si en ella se figurara la danza contemporánea y sus dos orígenes. Él, en cambio, con su torso desnudo y sus movimientos torpes, encarna el cuerpo común, el “cuerpo ingenuo” que sin entrenamiento técnico hace propios los movimientos del “cuerpo experto”, como se señala en el programa de mano.

Otro caso destacable de convivencia entre bailarines y no expertos se observa en *Performance: Dúo de especialidades + Mi familia también baila*¹² dirigida por Susana Sziperling. La propuesta consistió en la interpretación y creación conjunta de dúos entre un bailarín/a y una persona de otra ocupación (bailarina y fotógrafa, bailarina y sociólogo) y entre un bailarín/a y un familiar (bailarina y su cónyuge, bailarín y su padre, bailarina y su madre, bailarina y su suegra). En estos dúos se entremezclaron movimientos provenientes de distintas técnicas, estilos y géneros de la danza (clásica, moderna, contemporánea, bolero, etcétera) con acciones cotidianas (barrear, cocinar, servir, sentarse, vestir/desvestirse, etcétera) y con acciones propias de la profesión que ejerce el intérprete no bailarín (explicar conceptos, iluminar). Los cuerpos que conformaron en conjunto las distintas performances eran notoriamente disímiles: algunos ágiles, otros torpes; los de los bailarines entrenados en distintas técnicas, los otros no entrenados; cuerpos jóvenes y viejos; algunos que se presentaban filmados, otros fotografiados, otros en vivo; algunos eran parlantes, otros silentes; unos muy iluminados, otros apenas iluminados, etcétera. Vale también agregar que los dúos se desarrollaron en un *hall*, que era un lugar de paso (dentro de una escuela de fotografía) por lo que los trabajos se vieron azarosa y cotidianamente “atravesados” por gente que circulaba por ese ámbito al momento de la performance.

Otra fue la propuesta de obras como *Cariño*¹³ de Mayra Bonard y *Kastiló*¹⁴ del Grupo El niño viejo. En ellas cuerpos ágiles y entrenados, pero de figura no clásica, que pueden confundirse como con sobrepeso, compartían la escena con cuerpos esbeltos y más habituales para la danza. En el caso de la intérprete de *Cariño*, además, ella fumaba en exceso invadiendo con

12. Los trabajos de performance: *Dúo de especialidades + Mi familia también baila* fueron el producto del Taller de Movimiento y Cotidianidad del Programa de Extensión de Cátedra de la profesora Susana Sziperling de Composición Coreográfica V-VI del Departamento de Artes del Movimiento del Instituto Universitario Nacional del Arte.

13. *Cariño* de Mayra Bonard se presentó en el Teatro Municipal de Bahía Blanca (2011), en El extranjero (2011), en Plaza Miserere (2011), en el Centro Cultural Ricardo Rojas (2010) y en La Carpintería (2010).

14. *Kastiló* del Grupo El niño viejo se presentó en Galpón de Encomiendas y Equipajes del grupo La Grieta (2012), en Timbre 4 (2013).

humo las butacas, actuando y haciendo protagónica una práctica contraria al cuidado del cuerpo propio de quienes definen a su cuerpo como el instrumento básico de su trabajo.

Por último, en *Los Posibles*¹⁵ de Juan Onofri Barbato la participación de otros cuerpos no se refiere a la ausencia de entrenamiento en el movimiento de algunos, sino a la procedencia de los participantes que se anuncia vía paratextos. En esta obra los intérpretes, jóvenes provenientes de zonas barriales con habituales juegos corporales callejeros ajenos a la formación más habitual de la danza contemporánea, se entrenaron en el lenguaje con el director en un centro de integración social de González Catán para finalmente constituirse como el grupo de danza Km29. Este quedó finalmente conformado por cinco jóvenes menores de 20 años, un bailarín profesional, un especialista en *parkour* y un músico (que en las obras toca en vivo). Es un caso en el que los cuerpos, todos entrenados, identificados por el paratexto que acompaña a las puestas como de distintos orígenes, se diferencian en escena solo por los movimientos resultantes, mezcla de estilos contemporáneos de la danza con estilos callejeros donde confluyen movimientos atléticos y de baile urbanos, de demostración de destreza y de asunción de riesgos.

Esta suerte de listado de casos da cuenta de la variedad de “otros cuerpos” que hoy podemos encontrar en la danza contemporánea. Gesto heredero de la Judson, todos estos cuerpos acercan la danza a la cotidianeidad, no tanto como tema sino como expansión del lenguaje, ya no circunscripto a una técnica o a un tipo de virtuosismo o a una escuela o tipo de cuerpo, sino a la apropiación de movimientos y cuerpos de la cotidianeidad por parte de la danza, ampliándola y confundiéndola parcialmente con ella.

3.2. Espacios

La segunda gran operatoria que nos interesa abordar con respecto a la cotidianeidad en la danza contemporánea actual es la que refiere al espacio. Como ya fue mencionado, en sus orígenes (con Cunningham primero y con la Judson después) la danza contemporánea empieza a utilizar ámbitos extrateatrales. Nos ocuparemos aquí de casos en que estos espacios pertenecen a la cotidianeidad del espectador.

15. *Los Posibles* de Juan Onofri Barbato se presentó en el Centro Cultural General San Martín (2013 y 2012) y en el Teatro Argentino (2011).

Disculpe usted podría coreografiame de Laura Kalauz¹⁶ y *Danza contemporánea a domicilio* de Claudia Müller¹⁷ son dos performances de danza. Las dos obras invaden y son invadidas por los espacios cotidianos en los que se desarrollan, entablando con ellos relaciones de distinto tipo. Nos ocuparemos de ellas.

Resulta necesario aclarar que ambas propuestas pueden pensarse como obras performativas pero por distintas razones. En el caso de *Disculpe usted...* lo performativo se circunscribe prioritariamente a imágenes filmadas que en la obra se intercalan con los momentos en vivo. Estas imágenes que se proyectan consisten en una performance realizada en la vía pública (en la obra por mí presenciada fue en los alrededores de la Plaza de Mayo de Buenos Aires) en la que transeúntes ocasionales, personas en principio ajenas al ámbito de la danza, dan indicaciones coreográficas para que la bailarina (Florencia Vecino) las interprete entre gente que transita por esas mismas calles. Si bien este trabajo de alguna manera se enfrenta con lo imprevisto (las propuestas del transeúnte, el diálogo que se entabla entre la bailarina y el coreógrafo ocasional, las reacciones del entorno, etcétera) y, desde esa imprevisibilidad puede pensarse como performativo, es una performance “controlada” por tratarse de un trabajo grabado, editado y luego proyectado en el espacio teatral en el que se materializa la obra final. Dicho de otra manera, los espectadores de la obra *Disculpe usted...* no asistimos a la situación propiamente performativa, sino a su registro/testimonio. Podría entonces cuestionarse si es una performance. Si bien no lo sería para autores como Peggy Phelan (1993:99-101), la tomaremos como tal por el protagonismo y centralidad del momento performativo, aunque filmado, y por el interés acotado de este trabajo.

El caso de *Danza a domicilio* es distinto. Este proyecto iniciado por Müller en 2005 ha recorrido diferentes países, ciudades, ámbitos. La artista lleva su obra al lugar donde el espectador le solicite previamente por teléfono. Cada

16. *Disculpe usted podría coreografiame* de Laura Kalauz se presentó en Club Cultural Matienzo (2012), en Espacio Eclético (2010) y en el Teatro de la Sensación (2010).

17. *Danza contemporánea a domicilio* es un proyecto que se desarrolla desde el 2005 y que ha participado de diversos festivales de danza y artes escénicas internacionales. En octubre de 2012 Claudia Müller fue la invitada especial de la séptima edición del Festival de Danza Contemporánea organizado por Cultura de la Ciudad. La jornada de entrega por Buenos Aires le llevó cinco horas. “Entregó” su danza en un bar, en domicilios particulares, en el patio de una escuela de arte para niños (a mi pedido en el Instituto Vocacional de Arte Manuel José Labardén donde trabajo como docente), en el pasillo de un PH, en la redacción de un diario y en una repartición pública de esta ciudad.

“entrega” tiene entonces la singularidad que le otorga el domicilio donde se “entrega”, el solicitante y los encuentros que se producen por única vez entre la performer y los espectadores y entre esa danza y ese ámbito. Aquí lo que no queda fuera de control es la secuencia coreografiada que mantiene sus 10 minutos de duración, que “conserva” en términos generales las acciones, los movimientos y las palabras que Müller pronuncia cada vez pero que inevitablemente se amoldan y se transforman en cada singular entrega.

Como ya anticipamos, las relaciones que ambas performances entablan con la cotidianeidad son distintas, hasta opuestas. Mientras que en *Disculpe usted...* el transeúnte es interrumpido/a en su cotidianeidad, en su tránsito urbano y es invitado/a a participar de un hecho artístico asumiendo el rol de coreógrafo, en *Danza a domicilio* es la persona común quien invita a su espacio cotidiano a que la bailarina emplace su danza, convirtiéndose así en un singular productor/espectador.

En *Disculpe usted...* se pueden observar una variedad de estrategias y de propuestas coreográficas aplicadas por los transeúntes: indicaciones verbales que prescriben posturas corporales, movimientos, desplazamientos y velocidades; propuestas de movimientos que ejecutan ellos mismos para que la performer los copie; la interacción con el performer a través de palabras o gestualidades, e incluso la participación del propio transeúnte/coreógrafo en la escena para lograr lo imaginado. Cabe mencionar que cuando el ocasional coreógrafo no queda conforme con el resultado obtenido reformula su pauta hasta quedar satisfecho con el accionar de la intérprete, u otras veces la resolución física de la bailarina genera una nueva idea o interés en el ocasional coreógrafo y haciendo uso de nuevas indicaciones amplifica su propuesta inicial. En el resultado final los ocasionales coreógrafos dan cuenta, podríamos decir, de “saberes” coreográficos y estéticos que recuerdan diversas escuelas y concepciones de la danza; en algunos casos, claramente intuitivos, y en otros, como trayectos de posibles aprendizajes más formales. La bailarina baila así fragmentos que van desde la danza más abstracta hasta la danza más narrativa pasando por las danzas callejera, física y emocional, entre otras modalidades. De este modo nos encontramos con fragmentos filmados en los cuales siempre se ven tanto a la bailarina como al transeúnte/coreógrafo.

Como ya fue dicho, a la inversa que en *Disculpe usted* donde la obra invade “por asalto” el espacio de la calle, *Danza a domicilio* debe ser solicitada como un *delivery* a entregar adonde “el cliente” lo determine. Claudia Müller llega, muchas veces en bicicleta, al espacio cotidiano dispuesto por

el solicitante, con mínimos saberes previos sobre el espacio en el que se desarrollará su danza. En esta propuesta la experiencia performativa no se circunscribe solamente al momento de “la entrega”, es decir al encuentro entre la performer y los espectadores/solicitantes, pese a la gran potencia que tiene ese acontecimiento. Desde la perspectiva del solicitante la performance se inicia en el momento del pedido de la danza. El espectador es partícipe activo de esta performance ya que asume inevitablemente las tareas de puestista y de productor. A partir de mínimas indicaciones acerca de las características de la danza que se entregará, el solicitante tendrá que definir un lugar y un momento adecuados para su realización, determinar cantidad y distribución del público, dar indicaciones para la recepción de la performer, decidir si anticipar o no la experiencia a quienes tendrán contacto con la danza de Müller, etcétera. Obviamente, esta enumeración de actividades presentará tantas posibilidades como espectadores/puestistas y sus circunstancias haya. Así, con incertidumbres y saberes distintos se encuentran la performer, que adapta su danza con inmediatez al espacio que la recibe, y el solicitante, que recibe en su ámbito y con su gente a una bailarina que lo singulariza. Al llegar, la bailarina se asegura de dirigir la entrega a quien la solicitó, lo nombra, lo saluda. En el caso de la secuencia de la entrega solicitada y observada, Müller comenzó de espaldas al solicitante. Con un atuendo que asemejaba el de una repartidora de *delivery*, nombró una a una las instituciones que sostenían económicamente su performance al tiempo que señalaba los logos de estos auspiciantes impresos en su remera. Esta información detallada por la performer anunciaba que la danza que recibiríamos gratuitamente no era la ofrenda romántica de una artista alocada sino el resultado de su trabajo profesional. Mientras se estiraba, desplazaba y jugaba con las posibilidades de sus articulaciones decía en portugués un pasaje del texto *Retrato del artista como trabajador* del filósofo y escritor belga Dieter Lesag. Siguieron los aplausos, los saludos, los abrazos y los intercambios entre el público y la artista. Desde la perspectiva de la artista, ya no desde la del espectador, cada “entrega” es solo el fragmento de un gran trayecto que solamente la performer brasileira conoce como totalidad. Trayecto/proyecto que aún no ha finalizado.

En ambos casos, puede verse, los espacios cotidianos visitados por la danza no son tanto apropiados por ella sino que funcionan como una especie de restricciones a su desarrollo escénico habitual. Así el espacio cotidiano, y sus actores, se vuelven partícipes de las obras sin ser necesariamente tema de ella. Tal vez lo curioso sea observar que mientras el espacio cotidiano

en general es el ámbito de la repetición, en estos casos el espacio cotidiano utilizado por la danza se convierte en el espacio de lo inesperado, del escollo, de lo irreplicable. Es cierto, debemos señalar, que estamos en presencia de danza performática. Pero aún en casos de obras coreografiadas especialmente y con anterioridad para espacios no teatrales elegidos o propuestos con antelación, el espacio no es neutro ni tampoco se transforma en un campo semántico. A modo de ejemplo podemos citar los casos de *Intervenciones de danza contemporánea*¹⁸ y *Ciudadanza: danza en paisajes urbanos*¹⁹. En ambos el espacio es conceptualmente restricción (por su preexistencia), pero no cotidiano (la Casa de la Cultura), o en el momento de realización de la obra interrumpido su estatuto de cotidiano (los parques utilizados por *Ciudadanza*).

4. La cotidianeidad y la especificidad de la danza

Como queda entonces expuesto, la cotidianeidad en las expresiones contemporáneas es trabajada no solo, o no tanto referencialmente como a través de la utilización de cuerpos reales y de espacios extrateatrales. Ambas operatorias se extendieron a partir de las experiencias de Cunningham y de la Judson, y como ya hemos mencionado la danza contemporánea en la actualidad se desarrolla con el legado de ese doble origen, en una rica tensión entre ambos proyectos artísticos. La estética de Cunningham subsiste o se lee en aquellas propuestas en las que lo kinético, el movimiento, se encuentra privilegiado por sobre otros aspectos, de tal manera que bloquea cualquier duda acerca de si se trata o no de un hecho de la danza (aún incorporando otros lenguajes artísticos). Por otro lado, el espíritu experimental y rupturista de la Judson parece subsistir en aquellas obras que desde la danza se trasladan hacia otros ámbitos, incorporando con protagonismo otros lenguajes, arriesgando la especificidad pero generando innovaciones en el interior del lenguaje.

Esos cuerpos reales y espacios extrateatrales en la escena de la danza contemporánea actual incorporan la cotidianeidad no solo como una simple

18. Actividad de la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes realizada durante noviembre de 2012, con la curaduría de Diana Theorcharidis, consistente en tres obras pensadas y presentadas en espacios de la casa que fuera de Victoria Ocampo. Las obras fueron *Todos o ninguno* de Pablo Rotemberg, *Del otro lado* de Ana Garat y *Todo junto* de Juan Onofri Barbato.

19. Evento anual donde se presentan obras de danza en espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires. En el 2013, entre el 14 y 17 de marzo, se realizó su 6ª edición y se utilizaron espacios del Parque Las Heras, Plaza San Martín y Parque Patricios.

cita sino como un efecto global enunciativo. Las obras dicen o tratan de decir danza y cotidianeidad y no solo danza. Dialogan con la cotidianeidad antes que hablar sobre ella; se interrogan a partir de ella. Este efecto se construye a partir de cuerpos que no quieren mostrarse como cuerpos trabajados para danzar. Se trata de hacer uso de movimientos cotidianos, de vestuarios casuales, como en *África*; cuerpos que no todo el tiempo muestran sus habilidades de bailarines y que incluso, comparten la escena con personas que se anuncian externos al ámbito de la danza y hasta del arte. Se nos muestra una danza que no se separa de lo cotidiano sino que lo incluye o, literalmente, lo visita. Una danza que enuncia “somos bailarines” pero también “somos personas que juegan”, “personas comunes” como, por ejemplo, en *Adonde van los muertos (lado B)* cuando todos los varones, bailarines y técnicos, comparten un “picadito” de fútbol, o como cuando la intérprete de *Cariño*, luego de haber bailado con los otros intérpretes, simplemente se sienta y fuma de cara al público. Una danza que acepta bailar decisiones ajenas a su ámbito, como lo hace la bailarina Florencia Vecino, varias veces dirigida por consagrados coreógrafos, cuando recibe las improvisadas consignas de ocasionales transeúntes en *Disculpe, usted podría coreografiarme*. O en las performances *Dúo de especialidades* y en *Mi familia también baila* en las que la composición y la ejecución de cada una de las obras se comparte con paridad entre “especialistas” y “no especialistas” de la danza y se nutre justamente de esa diferencia.

Finalmente, además, una danza que sale de “su espacio” y se propone también para los ámbitos de la cotidianeidad como cuando la sencillez de la danza de Claudia Müller le quita buena parte del protagonismo a su baile para compartirlo con el espacio cotidiano del solicitante/espectador en *Danza a domicilio*. Estamos en presencia de una danza contemporánea que no habla de la cotidianeidad desde la danza sino que se introduce en ella o la introduce (fragmentariamente), confundiéndose a veces con ella, mostrándose como parte de ella y/o no tan alejada de ella. Mostrando danza en la cotidianeidad.

Sin embargo, esta apertura, o inclusión de otros cuerpos y espacios, ellos cotidianos, se ve tensada constantemente por una pretensión de especificidad. Para que la obra siga siendo considerada danza se le exige un instante de destreza en la escena, o una previa trayectoria a sus artistas como bailarín/a/grupo/coreógrafa/o “de danza”, aunque esta vez “no baile tanto”. Como si lo cotidiano, visitado, incorporado pusiera en cuestión la disciplina que necesita entonces ratificarse. O como si lo cotidiano,

finalmente, permitiera interrogar a la danza sobre su especificidad. Es decir, que en su encuentro con la cotidianeidad, corporal y espacial, la pregunta volviera sobre sí misma cuestionando su desempeño en tanto lenguaje y su condición de hecho artístico. Resulta interesante ver que tal vez esta danza no busque responder, sino tan solo recuperar esa vieja pregunta de Cunningham. Y que la respuesta se desplace a los espectadores, es decir, al espacio de la cotidianeidad. Es que la danza actual incorpora lo cotidiano en buena medida a la manera en que finalmente lo hizo la Judson, pero curiosamente recuperando la preocupación central de Cunningham: la pregunta por la autonomía del lenguaje.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, Ana (2012): *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza.
- Bardet, Marie (2012): *Pensar Conmover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Cactus.
- Buitrago, Ana (ed.) (2009): *Arquitectura de la mirada*, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flor, Universidad de Alcalá.
- Cunningham, Merce y Jacqueline Lesschaeve (2009): *El bailarín y la danza*, Barcelona, Global Rhythm.
- Fontaine, Geisha (2012): *Las danzas del tiempo*, Buenos Aires, Ediciones CCC.
- Gigena, María Marta (2008): "Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente" en revista *Figuraciones* Nº 4: Las muertes de las vanguardias, Área transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar>.
- Isse Moyano, Marcelo (2010): *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*, Buenos Aires, Instituto Universidad Nacional del Arte.
- Lepecki, André (2009): *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flor, Universidad de Alcalá.
- Loupe, Laurence (2011): *Poética de la danza contemporánea*, España, Universidad de Salamanca.
- Pérez Royo, Victoria (ed. y trad.) (2008): *¡A bailar la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad Salamanca.

- Phelan, Peggy ([1993] 2011): "Ontología del performance: representación sin reproducción" en Diana Taylor y Marcela Fuentes (selección), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Soto, Marita (2014): *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Eudeba.
- Tambutti, Susana (1995): *Cuadernos de Danza II*, Instituto de Artes del Espectáculo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2007): "Herramientas de la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños?" en *Creación Coreográfica*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- (2008): "Itinerarios teóricos de la danza. La autonomía como relato abarcador". Disponible en: <http://www.redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001>.
- (2009 a): "Inicio de una poshistórica. Judson Dance Theater. 1962-1966". *Teoría General de la Danza*. Disponible en: http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/204_1.pdf
- (2009 b): "Tercer momento. El cumplimiento de la modernidad estética" en *Teoría General de la danza*. Disponible en: http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/203_1.pdf

El hábito. Performance transpositiva. Del campo científico al escénico¹

MARISA HERNÁNDEZ



Performance *El hábito*, Centro Cultural Recoleta, 2011. Foto de Julieta Steimberg.

“Son objetos muy de adorno. Están para estar ahí.”²

1. *El hábito* fue realizada en el marco del proyecto de investigación *Performance y Vida Cotidiana*, UBACyT S802, dirigido por Marita Soto y Oscar Steimberg. Interpretada por Gabriel Arango, Esteban Serino y Ramiro Santaulari bajo la coordinación de Marisa Hernández. Se presentó en la jornada *Estéticas de la Vida Cotidiana, performances y relatos* en el CEDiP, Centro Cultural Recoleta (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011) y en el Congreso Internacional de Semiótica Visual, Facultad de Derecho, Universidad Nacional de Buenos Aires (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012).

2. Fragmento de una entrevista realizada en el marco del proyecto de Investigación *Performance y Vida Cotidiana*. UBACyT S802.

El hábito se pensó como una experiencia transferencial de determinados saberes contruidos a partir de un proyecto de investigación sobre prácticas estéticas de la vida cotidiana que involucran a los sujetos en sus ámbitos de circulación privados: sus hogares.

Del campo científico al escénico

Dentro de las manifestaciones contemporáneas, la propuesta se inscribe en el campo de la performance, articulando los lenguajes del movimiento, el teatro, el registro audiovisual y la instalación, y presenta, además, un componente importante de improvisación en cada experiencia, sujeta a las variables contextuales del propio acontecimiento.

Como dispositivo de transferencia se organizó a partir de una demanda: la de construir una pieza que pudiera reponer a través de lenguajes cercanos a las prácticas artísticas, algunas ideas y saberes alcanzados durante el proceso de investigación y aportar desde otro formato a las instancias de difusión e intercambio de los resultados del proyecto. El trabajo se ancla, fundamentalmente, en una de las hipótesis centrales de la investigación que pone en relación a los sujetos con sus prácticas cotidianas en el interior de sus hogares, desplegando una serie de operaciones respecto de los objetos de uso corriente que evidencian el carácter estético que implica, también, el habitar humano.

La exhibición, el dar a ver para la propia contemplación o para la ajena y, en esa factura, la dinámica de la repetición como patrón de movimiento – entendiendo que sin repetición no hay hábito ni vida cotidiana– constituyen los dos términos que conceptual y técnicamente //*definen// la performance presentada. Se incorporaron objetos de uso corriente, produciendo //con la producción de// una cierta deformación sobre sus materialidades: réplicas de utensilios, juguetes, ropa, objetos diarios que ven su funcionalidad trastocada para posibilitar otros sentidos. La presentación, tanto de los objetos como de las prácticas inscriptas en la vida cotidiana privilegiando su funcionamiento estético, plantea un sujeto/*Performer* en tensión dilemática respecto de esos usos y esas prácticas.

Las voces de las entrevistas realizadas en el marco del proyecto de investigación constituyen el mundo sonoro que presta sus sentidos y su musicalidad a las improvisaciones de movimiento. De este modo, se produce un enlace transpositivo entre la danza contemporánea y los contenidos relevados en el marco del proyecto de investigación a partir de fuentes primarias.

Es en este nuevo plano —el del emplazamiento del evento performático— en el que se vuelve a escuchar la narrativa de la vida cotidiana.

Escena 1. Manipular y gozar

“Vivo en pareja desde hace 5 años. Nos mudamos a una casa nueva hace un año y medio, y empezamos a discutir sobre algunas cuestiones estéticas, de cómo queríamos decorarla, si queríamos decorarla o no. Entonces yo le planteé a mi pareja que quería poner cortinas. Bueno... A raíz de las cortinas empezaron una serie de conflictos que llevaron, en el término de este año y medio, a una separación, por no habernos puesto nunca de acuerdo. Para él, la cortina parece que es muy importante, para mí es algo que te tapa un poco la luz a la mañana. Empezamos a debatir sobre una serie de posibilidades para una ventana de uno de los cuartos. Según él, a la cortina había que seleccionarla de un modo especial. Podía ser panel oriental, cortina romana, *black out*, *roller*, persiana americana... y bueno, este suceso de la decisión sobre una cortina para una ventana casi me convierte en un experto sobre los sistemas de cortinas porque uno piensa que cuelga dos telas y ya, y no es así.”

Gabriel Arango. Performance *El hábito*.



Performance *El hábito*, Facultad de Derecho, 2012. Foto de Julieta Steinberg.

Las primeras imágenes de *El hábito* aparecieron con el texto “Lo cotidiano de los otros” de Raúl Barreiros (2009), publicado en la revista *Figuraciones*. “Subjetividad-hábito-ley-cultura y sociedad”, las palabras clave de aquel ensayo nos motivaron para pensar los momentos que estructuran la performance. El hábito en tanto actividad rutinaria crea espacios, ritmos, temporalidades y habilita la vida cotidiana. En este sentido, la relación de los performers con objetos de uso corriente resultó primordial desde el inicio del proceso de experimentación.

“Son objetos muy de adorno; están para estar ahí”. *Adornar* como una acción heredada de lo banal, como lastre del habitar, como sobrante y huella desmarcada del andamiaje de la supervivencia. El *adorno* como una presencia fútil pero insoslayable. “Están para estar ahí.” La implicancia de este decir tautológico –extraído de las fuentes primarias del trabajo de campo–, una afirmación positiva que evade toda explicación y nombra una creencia, le imprime a la performance un carácter determinado. De ahí que la manipulación de objetos de uso cotidiano cobre un papel central: todo el hacer de los performers se articula en torno de la disposición de estos elementos, qué hacer con ellos, cómo resolver los aparentes dilemas a los que se ven sometidos en su condición de usuarios. Tanto los objetos que se manipulan en presencia como los que se evocan a través de los relatos son decisivos para la construcción performática, no en sentido escenográfico sino desde su potencial retórico a través de la figura de personificación. Cuando uno de los intérpretes “cena” con un cactus, cuando otro baila con una mesa o un tercero revive una escena de su vida cotidiana al narrar una serie episódica que involucra la elección de una cortina para su casa, los objetos aparecen en su dimensión casi subjetiva, interpelando a los intérpretes de manera contundente.

En los quehaceres de los sujetos/performers con un determinado grupo de objetos ubicados en el territorio funcional pero que guardan un resto exclusivamente estético –el adorno– se despliegan una serie de operaciones, de formas de apropiación, de usos y prácticas: cocinar, leer, limpiar, vestirse, conversar. Dice Michel de Certeau (2007): “la conversación es un efecto provisional y colectivo de competencias en el arte de manipular ‘lugares comunes’ y de jugar con lo inevitable de los acontecimientos para hacerlos ‘habitables’... un arte de manipular y gozar.” Esta es la idea que ronda *El hábito* y se traduce en el patrón compositivo de las escenas performáticas. Una recurrencia, un pasaje insistente sobre esa intención decorativa de-venida manía.

Escena 2. Bailar los relatos

“El mueble con la vajilla de mi abuela me gusta. El mueble lo pulí y lo pinté yo... El espacio conecta a un living comedor y da a la cocina. Es una casa antigua remodelada. El ladrillo a la vista fue a gusto de mi marido, a mí no me gusta mucho... Se negocia todo el tiempo... Es lindo que el hombre haga cosas en la casa, yo no me opongo, lo dejo. En realidad, quería hacer todo ladrillo a la vista, igual tiene arreglo... se puede revestir con madera... Interrogada sobre el encuadre de la foto: quería que se viera que seguía la cocina y el mueble de madera, además así da la sensación de que es más grande.”

Fragmentos de entrevista realizada en el marco del proyecto de investigación Performance y Vida Cotidiana.



Performance *El hábito*, Centro Cultural Recoleta, 2011. Foto de Julieta Steimberg.

El mundo sonoro de la performance está dado, fundamentalmente, por la lectura en voz alta de fragmentos de entrevistas que fueron realizadas en el marco del proyecto de investigación. Como soporte significativo presta musicalidad, ritmo, cadencia y tonalidad, y, a la vez, por su estructuración sintáctica dota de significación. El movimiento no es del todo arbitrario respecto de esta ligazón de sentidos, aunque por momentos se escinde. Nos interesan estas palabras dichas por los performers porque ponen en juego cierta relación entre los objetos funcionales de la vida cotidiana y aquellos otros que tienen además un exceso, un plus estético —el adorno— con los

usuarios, y también, lo que puede derivar de ese goce. Otra vez, la escena del intérprete con su cactus o la secuencia de la organización de objetos diversos en superficies de apoyo –disponer una mesa.

La narrativa de la vida cotidiana se hace presente por medio de un enlace transpositivo, a través del lenguaje del movimiento y del dispositivo de la performance en sí mismo. Si bien no se trata de una transposición convencional de géneros, como podría ser el caso de una obra literaria a un film cinematográfico, se produce un cierto pasaje genérico y opera una transformación. Un texto que se mueve a otro contexto y produce otro material. Los textos que se transponen pertenecen a las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo y también a fragmentos de escrituras científicas del trabajo investigativo. En *La puesta en escena de todos los días*, Marita Soto explicita:

Un tipo de experiencia estética se despliega en múltiples manifestaciones: cierta disposición de objetos en el interior de una vivienda, el plan decorativo de cualquier espacio, los recuerdos personales o familiares visibles en el cuerpo, la disposición de una mesa servida, los envases exhibidos en las alacenas de las cocinas. Siempre con el rastro de quien lo puso allí, con el anuncio de lo que sucederá, del lugar que ocuparán algunos cuerpos, transparentando las luces y las sombras de los intercambios.

Y en otro pasaje:

En la decisión que implican tanto el hecho de elegir como el de disponer los objetos en los espacios de la vida cotidiana se presenta una dimensión por la que se suspende la función utilitaria de esos objetos y, en cambio, se manifiesta otra que evidencia un exceso que podemos intuir como resultado de un trabajo *poético* sobre ellos. Algo sucede que excede a los objetos mismos y su posibilidad de uso, una cualidad que no se puede describir en relación con razones prácticas ni por explicaciones acerca de la economía y eficiencia del espacio que se habita, ni tampoco en términos de necesidades, en el sentido más generalizado del término. Por lo tanto, *se trata de prácticas de la vida cotidiana que en tanto tales manifiestan una distancia con el objeto, una separación del objeto en relación con su uso.*

Estos son algunos de los tramos de la escritura analítica que se intentan alojar en el interior de la performance a través de un ejercicio transferencial y que operan como el hipotexto, en términos de Gérard Genette (1989), tramado en las relaciones de transtextualidad. Muy especialmente, la premisa de la distancia que cobran determinados objetos cotidianos, la separación de estos elementos respecto del uso corriente esperable, vuelve sobre la performance como una idea protagónica.

En la intención transferencial de este evento performático aparece, en un primer plano, la relación doblemente metadiscursiva: se “presta” una imagen escénica, representacional, para mostrar —a su vez— los escenarios que se construyen “puertas adentro”, en el interior de las viviendas. Performance sobre la performance de la vida cotidiana.

Aproximaciones sobre los usos cotidianos en las artes de presencialidad

Para observar el carácter disruptivo que cobra el uso de lo *cotidiano* en el interior del lenguaje de las artes del movimiento es preciso localizar el contexto en el que este quiebre se produce —mediados del siglo XX— y calibrar su alcance: se trata, sin duda, de una ruptura de orden retórico, temático y enunciativo. La disrupción opera, justamente, a partir de la no previsibilidad de la emergencia de estas materias, fragmentos extraídos del sintagma de la cotidianidad y puestos en la cadena discursiva de la danza, y, por esto, en el desajuste de sus marcos de sentido: lo fuera de contexto.

La pregunta por el valor artístico de los usos de lo cotidiano, sus objetos y sus prácticas, es uno de los tantos cuestionamientos que ha instalado la contemporaneidad y que ha ido cobrando, en las últimas décadas, un carácter estructurante en el quehacer artístico. Los procesos que transparentan la hechura de la producción de la obra, la remisión hacia otros textos a través de la cita y la fragmentación, el corrimiento de los límites, la puesta en tensión de los bordes que marcan la territorialidad y la extraterritorialidad artística son algunas de las operaciones que se ponen en juego en la obra contemporánea creando un campo de significaciones que la excede ampliamente.

Dicen Heinrich y Schaeffer (2004): “Se debe renunciar (...) a la idea de una frontera absoluta entre arte y no-arte; o, más bien, se debe admitir

que se trata de una frontera a la vez históricamente relativa y funcionalmente absoluta”.

Es en esa laxitud e imprecisión de líneas fronterizas que lo cotidiano entra en las artes de presencialidad. Y lo hace a través de una doble entrada: una, en tanto unidad temática en el interior de una obra y la otra, como matriz retórica que se traduce en los modos de producción y de reproducción de las obras en espacios no convencionales.

Fue a mediados de siglo XX, y fuertemente a partir de la década de 1960, cuando se produjeron las rupturas que hicieron virar a las artes del movimiento hacia direcciones nunca antes exploradas: “Este período se caracterizó por la alteración radical en la estructura de la danza, el cuestionamiento de las unidades de tiempo y espacio. La incorporación de nuevos conceptos y técnicas: utilización del movimiento cotidiano, participación de no bailarines, incorporación de objetos reales en la composición, reorganización del espacio tradicional y uso de espacios escénicos no convencionales” (Pieragostini, 2006). En este marco de experimentación se trastocan los modos de producción y circulación de la danza contemporánea y se configuran nuevos sujetos productores y receptores artísticos. La estética de lo cotidiano se manifiesta en la matriz retórica y enunciativa de la danza y se instala, de aquí en adelante, como una de las marcas distintivas de las producciones emergentes de los circuitos *off* que van marcando las nuevas tendencias en las artes escénicas:

El cuerpo en movimiento afronta, por primera vez en la danza, la dimensión del gesto banal e indisciplinado, objetos “encontrados” comparecen en el espacio de la escena con una irrupción que revela el influjo de los *readymade* de Marcel Duchamp y de todo el espíritu dadá (...) el espacio de la danza invade circuitos extrateatrales, y este espacio, ilimitado y fortuito, es siempre un *partenaire* con el cual el performer debe medirse hasta el infinito. La acción es posible donde sea: garages, *lofts*, negocios, patios, terrazas, calles, museos, palestras, escuelas (...) La música no es más una trama constitutiva, proyectiva del movimiento: el sonido no construye la danza, la recorre (Tambutti, 1995:100).

La nueva danza o danza post 00, cercana al fin del siglo XX y principio del siglo XXI, completa el itinerario de emancipación iniciado a mediados del siglo XX y se reconstruye a partir de dos rupturas cruciales: el quiebre

de la estructura narrativa clásica y moderna, y el abandono del mandato representacional de la mimesis. Estos procesos han sido la resultante del establecimiento de nuevos marcos paradigmáticos, no prescriptivos y pluralistas, donde convergen con total legitimidad los contenidos más triviales.

Las obras contemporáneas –algunas– tienen como característica la ausencia de una unidad estilística y han logrado un desplazamiento con relación al gran paradigma tradicional que oscila entre la mimesis y la expresión. Los años 60 marcaron el fin de la danza moderna y abrieron el camino a un paroxismo de estilos que sucedieron a una velocidad vertiginosa. La clasificación de la danza en término de géneros llegó a su fin en esa década. Hoy resulta evidente que no hay una única dirección histórica. Muchas de las producciones innovadoras podrían designarse como *crossovers* porque habitan un territorio entre la danza, el teatro y las artes visuales (Tambutti, 2007).

Esta condición de “crossovers” hace de las obras soportes significantes complejos en los que conviven diferentes lenguajes, que disponen retazos de mundos cotidianos, íntimos, triviales, con incrustaciones de textos fantásticos, atravesadas por múltiples discursos. Esas otras voces son las obras que preceden al corte actual en el campo de la danza contemporánea y el sustrato propio de la cotidianeidad, que a veces aparece bajo el modo de la cita y la parodia, y otras se ofrece como una totalidad, la de la temporalidad y la espacialidad propias de lo cotidiano, donde se hace lábil la frontera entre el arte y la vida corriente.

Pero, ¿cómo ingresa lo cotidiano en las artes de presencialidad? ¿Bajo qué aspecto? ¿Cuáles son sus figuras predominantes? La cotidianeidad se presenta, en las obras contemporáneas, bajo la figura de la metonimia, “la deriva metonímica, el desgarramiento”, dirá Philippe Hamon (1991), ya no para privilegiar el realismo sino para tornarse presentación fragmentada e hiperrealista.

El énfasis en la contigüidad metonímica y el predominio de lo descriptivo, en tanto tipología de construcción textual, son las marcas más distintivas de los modos de configuración de la obra artística contemporánea: “La descripción se convierte en sede de lo aleatorio, de la ‘amplificatio’ infinita, de la falta de clausura (...) de la proliferación léxica hasta la saturación imprevisible (...) tendiendo el enunciado a convertirse en lista más que en texto” (Hamon, 1991).

Listar antes que construir una totalidad textual, presentar en vez de representar. Describir antes que contar. Y en esa operación, la fragilidad del enunciado, la falta de sutura, su reactualización permanente. La demanda de construcción de una escena receptiva donde ya no se plantean asimetrías tan marcadas entre enunciador y enunciatario como en el relato clásico.

En esta modalidad se inscriben las obras contemporáneas, signadas por la debilidad narrativa, el privilegio de lo descriptivo y lo conversacional, y la apertura hacia las posibilidades que se traman en la vida cotidiana de los sujetos productores y receptores de la manifestación artística. De esta forma, la relación que se establece entre las instancias de producción y recepción –relación cooperativa y mutante– que posibilita la construcción de sentidos y también habilita la lectura de las continuidades y sus cortes en una mirada diacrónica, se ve atravesada por el alto nivel de estetización y espectacularización del mundo cotidiano.

Referencias bibliográficas

- Barreiros, Raúl (2009): "Lo cotidiano de los otros" en Revista *Figuraciones*, Edición Nº 6, Buenos Aires, IUNA. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=6&arch=1>
- Certeau, Michel de (2007): *La Invención de lo Cotidiano. I Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Hamon, Philiphe (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.
- Heinich, N. y J-M, Schaeffer (2004): *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- Pieragostini, Patricia (2006): *Mediaciones Expresivas II*, Santa Fe, Ediciones CEMED, Universidad Nacional del Litoral.
- Soto, Marita (2014): *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Eudeba.
- Steimberg, Oscar (2013): "El pasaje a los medios de los géneros populares", en *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- Tambutti, Susana (1995): *Cuaderno de Danza 2. Aproximación a un estudio histórico de la danza en el siglo XX*. Instituto de Artes del Espectáculo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Tambutti, Susana (2007): Conferencia “Danza y generación post 00: una mirada posible” en el marco del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires Edición 2007.

Tramas urbanas, experiencias cotidianas. Formas del teatro actual¹

MARÍA FERNANDA PINTA

Teatro y ciudad

“La ciudad es un teatro vivo. (...) Observar los gestos, comportamientos y estados en los que nos sumergimos al entrar en determinados espacios todos los días es pensar sobre la teatralidad de la ciudad, sobre lo que hace la arquitectura con nuestros cuerpos, sobre los mecanismos de control, sobre la manera en que miramos y actuamos cada vez que ponemos los pies en el suelo de nuestra ciudad.”

Lola Arias, en Pitrola (2010-11:62).

Con herencia moderna, la actual experiencia del mundo se encuentra asociada a diferentes formas de espectáculos y mediaciones tecnológicas. El espacio urbano se constituye en uno de los escenarios privilegiados de estas experiencias y la *flânerie* una de sus figuras insignia. El teatro contemporáneo no se desentiende de ello; más aún, se vuelve una metáfora elocuente a la hora de reflexionar acerca de la cultura de hoy. Las diferentes herencias de Poe, Baudelaire, Benjamin, Debord son algunos ejemplos de este itinerario por la cultura espectacular y urbana.

A continuación, dos escenarios y algunas perspectivas de análisis para abordar esta temática desde el campo de los estudios teatrales.

1. Una versión anterior de este trabajo fue presentada con el título “Espectáculos cotidianos y mediaciones teatrales” en el IV *Símpoio Internacional de Estética. Sistemas simbólicos, técnica e ideología en América Latina*, organizado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile en la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, del 3 al 5 de octubre de 2012.

El primero, *Festival Ciudades Paralelas*, explora los distintos usos teatrales de una gran ciudad. El objetivo del ciclo es indagar sobre los diferentes dispositivos escénicos de la experiencia urbana presentes en lugares públicos, privados, espacios de consumo, de trabajo, de transporte y de ocio. A partir de la convocatoria de Lola Arias y Stefan Kaegi,² ocho artistas eligen ocho lugares de la ciudad (*shopping*, fábrica, hotel, biblioteca, palacio de justicia, edificio de viviendas, estación de tren, terraza) para crear lo que denominan *observatorios* de situaciones urbanas.³ Algunos intervienen el espacio público con una emisión de radio o con un coro, otros invitan a espiar actividades hogareñas o a recorrer espacios laborales con los trabajadores, entre otras propuestas. Se apela a distintos formatos artísticos y a diferentes modos de aprehensión de la obra (escuchar, leer, caminar, mirar, etcétera). También varía la cantidad de participantes, desde una única persona a un grupo numeroso. Los *performers* pueden ser cantantes, escritores, actores no profesionales, pero también los propios espectadores, cuando no los paseantes ocasionales. Programada para desarrollarse en distintas ciudades del mundo (en Buenos Aires se realizó entre noviembre y diciembre de 2010), cada edición debe adaptarse a las circunstancias que el entorno urbano proporciona.

Los proyectos agrupados de a dos o en forma individual se presentan como *tours*; entre ellos, *A veces creo que te veo* de Mariano Pensotti⁴ se desarrolla en una estación de tren donde cuatro escritores escriben en vivo lo que ven en la estación. Todo lo que escriben se proyecta en pantallas de video. Los transeúntes ocasionales se vuelven parte de estas narraciones. Como se indica en el programa de la propuesta, a diferencia de las cámaras

2. La colaboración entre Arias y Kaegi tiene antecedentes en *Chacara paraíso* (2007) y *Airport Kids* (2008). En estos espectáculos, no estrenados en la Argentina, los artistas trabajan la relación documental/ficción explorando la vida de policías y familiares de policías en Brasil (el primero), así como la vida de niños huérfanos, hijos de directivos de empresas internacionales, de múltiples nacionalidades y lenguas, que se encuentran en permanente tránsito por los aeropuertos del mundo (el segundo). Por su parte, Lola Arias continúa trabajando esta perspectiva documental en otros espectáculos presentados en el país, como *Mi vida después* (2009-2012) y *Melancolía y manifestaciones* (2013), entre otros. Cf. <http://www.lolaarias.com.ar/>

3. Cf. <http://www.ciudadesparalelas.com/>.

4. En *La Marea* (2005-2011), Pensotti realiza otra experiencia en el espacio público en la que se intervienen nueve espacios a ambos lados de una calle con nueve situaciones distintas y en simultáneo. Se trata de breves escenas (algunas claramente ficcionales y otras que representan rutinas cotidianas) interpretadas por actores y subtituladas de modo cinematográfico. Por su parte, los espectadores recorren la calle y “espían” las historias allí representadas en una propuesta que busca tematizar la intimidad y lo público, así como las formas contemporáneas de la experiencia urbana. Cf. <http://www.marianopensotti.com/>.

de seguridad que registran los movimientos de personas anónimas en el espacio público, aquí los dispositivos visuales contribuyen a crear relatos compartidos en los límites de la crónica y ficción.



A veces creo que te veo (Mariano Pensotti, Buenos Aires, 2010).

El segundo proyecto, *El Ranchito*, está promovido por el centro cultural Matadero Madrid y se constituye a fines de 2009 con el objetivo de desarrollar formatos alternativos a los modelos de organización y exposición convencionales. Para ello diseña las siguientes acciones: un programa de residencias⁵ para artistas y otros profesionales de la cultura; una serie de convocatorias en las que los participantes locales pueden elegir entre el uso de espacios de trabajo⁶ y el desarrollo de propuestas que incluyan

5. El objetivo del programa de residencias es que los artistas e investigadores que participan (se realiza en Madrid, con una duración de entre tres y seis semanas) establezcan lazos tanto con Matadero Madrid como con el resto de la ciudad y su trama cultural. Se busca, de este modo, un intercambio de los profesionales locales e internacionales, así como con la comunidad.

6. Los espacios de trabajo son módulos emplazados en una planta abierta, ubicados en Matadero Madrid y pueden ser utilizados por un periodo máximo de tres meses. Una vez instalados, los artistas se comprometen a dialogar con el público acerca del proceso de producción de su trabajo

colaboraciones internacionales; y actividades públicas de difusión de lo realizado. Se presentan como premisas el trabajo interdisciplinar, la creación *in situ*, la economía de recursos y el énfasis en el aspecto procesual de las actividades. Entre diciembre de 2011 y abril de 2012 el público pudo ver los resultados de los distintos trabajos llevados a cabo hasta ese momento y participar de actividades como talleres, conferencias y debates. Una parte importante de los proyectos presentados tenían como característica común su diálogo con la realidad inmediata. Entre ellos, se investigó sobre las disposiciones urbanísticas que organizan el uso del espacio público; se puso en funcionamiento una plataforma digital en la que cualquier usuario podía catalogar y acceder al conocimiento y la aplicación de tecnologías informales; se relevó a la población de las viviendas populares madrileñas conocidas como *corralas* así como las historias de vida de sus habitantes; se investigaron las capacidades productivas de los hogares que, en la actualidad, funcionan como viviendas y espacios laborales simultáneamente. Caracterizada como un *archivo expandido*, la presentación pública (realizada en uno de los predios de Matadero Madrid) reunía simultáneamente la documentación de los procesos de trabajo, los proyectos efectivamente producidos, una zona de consulta de libros de referencia, un lugar de socialización y los espacios de trabajo de proyectos aún en curso, o de aquellos otros que comenzaban su producción.⁷

El trabajo en el que nos centraremos, *Conectados (un proyecto de teatro documental)*,⁸ realizado conjuntamente por Cía Puntum (Cecilia Pérez Pradal) y BiNeural MonoKultur (Ariel Dávila y Christina Ruf)⁹ exploró los vínculos de cinco inmigrantes con sus afectos personales a través de *skype*. Provenientes de Colombia, República Dominicana, Senegal y Bangladés, todos eran vecinos del barrio en el que se encontraba el centro cultural. La única mujer que actuaba en el espectáculo era, también, la única actriz profesional. Así, en un escenario teatral preparado para la ocasión, en el predio donde se llevaba a cabo la presentación pública, y ante la mirada de

mediante visitas guiadas u otras actividades programadas.

7. Como señala una de sus organizadoras, Nerea Calvillo, en tanto proyecto de investigación, *El Ranchito* buscó, de este modo, trasladar el énfasis de la exposición al archivo con el objetivo de mostrar las distintas fases, tiempos y formatos que lo animan (en *El Ranchito* N° 2, 2011:3).

8. Cf. <http://elranchitomadrid.wordpress.com/>.

9. BiNeural-MonoKultur desarrolla proyectos de artes escénicas que se caracterizan por el trabajo colaborativo, el uso de las tecnologías de la comunicación, la exploración de las fronteras entre ficción y realidad, la utilización de espacios no convencionales (sobre todo la vía pública) y las experiencias de tipo performativas. Cf. <http://www.bineuralmonokultur.com/>.

los espectadores sentados en gradas, los vecinos devenidos actores leen las noticias de sus país vía Internet, a la vez que relatan sus biografías y exhiben videos, fotografías y charlas telefónicas con sus familiares. La escena teatral hace presente las mediaciones de la vida cotidiana a la vez que tematiza el carácter íntimo y vital de aquellos intercambios a distancia.



Conectados (Cía Puntum y BiNeural MonoKultur, Madrid, 2011).

Ambos escenarios se aproximan a las prácticas artísticas ampliamente estudiadas desde las perspectivas de las propuestas *relacionales* y las operaciones de *posproducción* analizadas por autores como Reinaldo Laddaga (2006) y Nicolas Bourriaud (2007, 2008); sintéticamente, trabajos colaborativos que reutilizan un conjunto de materiales heterogéneos provenientes del archivo cultural. Conviene, sin embargo, analizar un poco más detenidamente estas características considerando las propuestas artísticas antes reseñadas.

En primer lugar, un rasgo común es la creación de un programa o plataforma que sirve de marco general para la reunión de artistas y otros profesionales quienes, a su vez, formulan sus propios proyectos a partir de la participación de otros colaboradores (incluidos vecinos y transeúntes desprevenidos) de modo que el producto final queda abierto a la acción conjunta de toda la cadena de contribuciones. Se trata, como puede verse, de una *práctica de autoría compleja* (Laddaga, 2010) que se desarrolla tanto en el territorio de la realización de objetos y/o eventos, como del diseño y la gestión de instancias de exhibición de esas producciones.

La dinámica implica, asimismo, cierta redistribución de roles; en el caso de *A veces creo que te veo*, tanto los escritores como los transeúntes se vuelven a la vez actores y espectadores de lo que sucede en la estación de tren; en *Conectados* los personajes anónimos que bien podrían ser espectadores se transforman no solo en material dramático, sino también en actores. Si bien el teatro siempre ha tendido hacia la actividad colaborativa, aquí la participación incluye no solo a los espectadores, sino a otros profesionales, disciplinas y metodologías (estudios de campo de la sociología y la antropología, entrevistas y documentación de la historia oral).

Un segundo rasgo común es un trabajo centrado en la recopilación de materiales diversos como una etapa previa a la realización del evento; su procesamiento, conservación y utilización posterior, sin embargo, se vuelven instancias constitutivas de un proceso productivo complejo que no se agota en el resultado final del espectáculo, sino que se inserta en el archivo cultural o queda abierto a futuras utilidades. La proliferación de información respecto de esta voluntad arqueológica de reactivación, recolección y/o preservación así como los procesos de reelaboración de los mismos puede verse tanto en los textos o espectáculos, como en sus paratextos (por ejemplo sus sitios *web*) que funcionan como archivos en los que se depositan la memoria de las experiencias (videos, críticas, materiales preparatorios, fotografías, esquemas proyectuales, etcétera).

En el caso de *A veces creo que te veo* este trabajo de campo se despliega en dos niveles: por un lado, cada ciudad deparará sus estaciones de trenes con sus características urbanas y de transporte específicos, así como sus escritores particulares, instalándose aquí una primera exploración respecto a las posibilidades materiales y culturales del lugar. Por otro lado, el trabajo en vivo de los escritores, observando el terreno, haciendo conjeturas, mezclando los elementos que le ofrece el aquí y ahora de la estación con relatos imaginarios, aunque no por ello menos posibles, vuelve ostensible esa mirada pesquisadora. En el caso de *Conectados*, desde el subtítulo *un proyecto de teatro documental*, se marca esta línea de acción. Durante el espectáculo, los *performers* muestran fotografías, videos, papeles de residencia como forma de documentar y a la vez construir narrativamente sus historias personales y sus identidades. Por otro lado, el trabajo de campo de la *Cía Puctum* y *BiNeural MonoKultur*, así como sus premisas y etapas de investigación se encuentran ellas mismas ampliamente documentadas, formando parte del proceso creativo en su conjunto.

Finalmente, la exploración de historias anónimas y de personas comunes constituye otro rasgo común. Trabajos sobre materiales *menores* en comparación con los grandes relatos, las figuras destacadas, los hechos extraordinarios. En este sentido, la pesquisa abogaría por un abandono de las representaciones de lo extraordinario (en tanto monumental, grandioso, elevado) y por un *giro a lo ordinario* (Jay, 2009; Certeau, 2007) que respondería a una mirada atenta a las prácticas y los relatos de la vida cotidiana.

Escenarios, laboratorios, artes y ciencias

Observamos que en ambos proyectos se insiste sobre la idea de una actividad de observación y acción vinculada con una comunidad concreta, con el entorno social que da forma y sentido a la propuesta artística. Valiéndose de modelos y procedimientos próximos a las ciencias, el campo artístico opera como un *laboratorio al aire libre* (Laddaga, 2010), entendido como una organización que surge alrededor de problemas que exigen movilizar tanto los saberes de los especialistas como los saberes informales de las poblaciones involucradas.

Por un lado, los géneros, técnicas y materiales artísticos tradicionales ya no son suficientes para legitimar las prácticas del arte. De allí la necesidad, desde hace ya varias décadas, de expandir el campo de acción, así como los repertorios temáticos y estilísticos. Paralelamente, como señala Óscar Cornago (2010), los ámbitos científicos recurren al arte como una *forma de hacer* creativa que puede aportar una nueva dimensión en el modo de entender y difundir el conocimiento, de situarse frente a la realidad. Los proyectos aquí estudiados se abren, de este modo, a escenarios culturales más amplios en los que se revitalizan los debates en torno a la noción de *acción* (artística, científica, cotidiana).

Siguiendo al autor, en este contexto, la noción de *performance* se ha establecido como una noción central de la reflexión en torno a los discursos y prácticas sociales no solo desde el punto de vista de sus representaciones, sino sobre todo desde el carácter constructivo y material de sus procesos de producción. Esta perspectiva *performativa* de la cultura contemporánea atañe, a su vez, a la concepción de los sujetos involucrados, o más precisamente, a la constitución de subjetividad en tanto el individuo no es previo a la acción sino que se construye a través de ella. La condición de posibilidad de esa acción que produce subjetividad, finalmente, no es otra

que la actitud social del individuo en tanto capacidad de interactuar con otros, de colaborar, de crear afinidades.¹⁰

El teatro ha operado como una metáfora productiva en estos contextos de reflexión y producción, tanto científica como artística. En el caso de la sociología, la metáfora teatral constituye un modelo de la configuración de los roles sociales, del desarrollo de los conflictos, así como de la presentación del yo en la vida cotidiana; en el caso de la antropología, el teatro aparece igualmente como un referente de la construcción de las ceremonias sociales, de sus protocolos de acción y su carácter convencionalizado.¹¹ Por su parte, las artes visuales también miran al teatro (y a las artes escénicas en general) como un modo de cuestionar el carácter objetual de la obra de arte, así como su condición de producto-mercancía. La *desmaterialización* de la obra de arte apuntará, de este modo, a una acción efímera que vuelve ostensible sus mecanismos constructivos, así como la relación entre el artista, el espectador y la situación de enunciación. El arte teatral, finalmente, se ha nutrido de estos contactos con las artes y las ciencias sociales, sumándose a sus propias reflexiones acerca de las formas tradicionales de representación (mimética, ilusionista y logocéntrica) y a sus búsquedas de renovación escénica.

Teatralidades expandidas

De este modo, los diferentes diálogos abiertos entre las artes y las ciencias transitan no solo un interés común por la representación de la vida cotidiana, como señalamos anteriormente, sino también por el teatro, o más específicamente por el espectáculo teatral. Este condensa aquellos elementos claves que acabamos de señalar respecto del pensamiento cultural contemporáneo: una práctica cuya realización deja ver su propio carácter representativo, constructivo y material (involucrando cuerpo, objetos, palabras e imágenes); así como los procesos performativos que la constituyen y

10. Cornago (2010) observa que los modelos performativos y creativos representan solo un punto de partida, la posibilidad de construcción de “una metodología sobre el presente concreto que configura a su vez una economía, una forma de plantear el poder, un modo de producción de relaciones, afectos, redes e identidades.” (21)

11. De Marinis (1997) señala la productividad de esos intercambios entre las ciencias sociales y el teatro, aunque también advierte acerca de ciertos lugares comunes y, sobre todo, de ciertas perspectivas tradicionales de la forma teatral que lleva a los abordajes científicos a perder de vista la dinámica y los cambios operados en los modelos (teatrales) y las prácticas (sociales) estudiadas.

que involucran a los sujetos y sus interacciones (con la realidad, la sociedad, el mundo, los otros) en situaciones o contextos de enunciación concretos, pero efímeros, y en permanente actualización.

El teatro, por su parte, se ocupará del espectáculo desde distintas perspectivas, nos interesa señalar aquí la de la *teatralidad*, para considerar dos aspectos centrales: el del estatuto de la representación teatral y el del rol del espectador. Como señala Josette Féral (2004) preguntarse hoy por la teatralidad implica pensar al teatro en relación con otras artes del espectáculo pero también con la vida cotidiana; más aún, agregaríamos que la reflexión va acompañada de una observación acerca de las formas espectaculares del entretenimiento, el deporte, la información y hasta la política. La mirada no apunta, sin embargo, en la misma dirección que la crítica a la *sociedad del espectáculo* (según la conocida sentencia de Guy Debord) que, como señala Jacques Rancière (2010), presuponía, al igual que los críticos de la mimesis teatral, que el espectáculo es apariencia, falsedad, engaño, y que el espectador, ante ella, no solo ignora su proceso de producción o la realidad que recubre, sino que se vuelve un sujeto pasivo, alienado. Por el contrario, la teoría de la teatralidad considera los aspectos representativos no solo como constitutivos de lo teatral, sino también de la realidad. Es el caso de Cornago (2005), quien sitúa dichas indagaciones en el terreno de una modernidad que, en sintonía con las reflexiones de Rancière, aún sigue interpelando la contemporaneidad:

El teatro de la Modernidad, como la propia cultura moderna, se presenta como una reflexión en profundidad sobre la vida, la realidad y la historia en tanto que mecanismos de representación, y en la medida en que iluminan el espacio donde funciona esta maquinaria, abriendo un vacío entre los resultados de la representación, la escena que estamos viendo, y el sentido de aquello que se está haciendo, la identidad de esos actores que obviamente están interpretando, se cuestiona también el sentido de lo real, no para rechazarlo, como se hizo en las vanguardias, sino para someterlo a un constante proceso de revisión, de revisión de verdades y dogmas, de ideologías y discursos con pretensiones de verdad universal. (13)

Respecto de la condición del espectador, la perspectiva de *teatralidad* se aparta igualmente de aquella concepción pasiva para ubicarlo en el centro de su definición: una operación a la vez cognitiva y creativa del observador,

inclusive más allá de la situación específicamente teatral, para extenderse a la vida cotidiana. Los dos casos aquí estudiados resultan buenos ejemplos del funcionamiento de la teatralidad. En el caso de *Conectados*, el espectador sabe que asiste a un espectáculo teatral (el subtítulo, *proyecto de teatro documental*, refuerza la información). Una vez en la sala, la disposición (más o menos convencionalizada) del espacio escénico, el trabajo de los *performers*, el ritmo y encadenamiento de las situaciones son leídas por el espectador como signos de la puesta en escena. Por supuesto, la lectura dependerá de sus experiencias y sus conocimientos no solo del fenómeno teatral, sino de otros recorridos culturales que le permitirán observar, comparar e interpretar aquello que ve a partir de lo que ya conoce. En el caso de *A veces creo que te veo*, la actividad espectatorial se diversifica. En primer lugar, está aquel espectador que tiene información del festival o de este espectáculo en particular y va a la estación de tren con el propósito de verlo; la situación no difiere de la anterior, salvo que se realiza en un espacio menos convencional y pueden intervenir fenómenos no previstos por el espectáculo que podrían poner en riesgo su desarrollo o realización. En el caso de aquellos transeúntes desprevenidos, que se encuentran en la estación de tren con el propósito de viajar, bien pueden enterarse de lo que ocurre, y en ese caso mirar la performance como tal, o bien desconocer la situación, pensar que los escritores son otros transeúntes que usan sus computadoras portátiles y que las pantallas colocadas en la estación son algún tipo de dispositivo publicitario; el paisaje no diferiría de muchas otras situaciones que presencia cotidianamente. Una primera conclusión: saber que se trata de un espectáculo resulta un condicionante fundamental para *leerlo* como tal. Los escritores representan, finalmente, un último ejemplo de teatralidad, el que bien podría suceder en la vida cotidiana (trabajado, entre otros, por la propia Féral): un transeúnte observa su entorno y se detiene en una situación urbana cualquiera para *leer* gestos, movimientos y comportamientos en clave teatral. Imagina historias, crea ficciones, recorta una porción de la realidad para configurar una realidad *otra*. El *aquí y ahora* de la estación de tren, a la vez real y ficcional, en el que se encuentran los escritores-espectadores y los transeúntes-espectadores, hace hincapié en la experiencia de una espacialidad, una temporalidad y una *performance* en la que pueden cruzarse (y se cruzan) risas, miradas y comentarios a la vez que el ejercicio de la escritura y la lectura literaria.

Como puede verse, la contemplación no es, en ninguno de los ejemplos, ni ignorancia de una verdad oculta ni pasividad, sino una actividad poética

y una forma de conocimiento. Más aún, si no se reconoce aquello que se ve como representación no hay teatralidad. El teatro (sobre todo la acción del *performer*) convoca esta capacidad humana de reconfiguración (estética) de lo dado, pero la teatralidad se extiende más allá del arte teatral. Lo interesante de aquellas propuestas en el límite entre la ficción y la realidad (introduciendo fragmentos biográficos, ocupando un espacio urbano) es que buscan interrogar, justamente, la porosidad entre una y otra, el carácter representacional de la realidad, el sentido de lo real.

Experiencias estéticas contemporáneas

Ladagga (2006) caracteriza dos modalidades de la experiencia artística: la del *régimen estético del arte* (definido por Rancière), que se organiza en torno a la noción de *obra*, objeto que circula en espacios públicos y se destina a espectadores o lectores que quedan, a partir de esa experiencia, momentáneamente sustraídos de su entorno cotidiano; y la que denomina *régimen práctico del arte*,¹² en tanto prácticas que realizan una *metabolización selectiva* de algunos tópicos que signaron las pesquisas modernas y posmodernas: la demanda de autonomía, la creencia en el valor interrogativo de las imágenes y los discursos y la voluntad de articularlos con la comunidad en pos de explorar posibles relaciones entre la producción artística y los modos de vida social. El modelo será definido por el autor de la siguiente manera:

Puede decirse que no quieren que sus operaciones resulten ni una obra concluida ni la cancelación de su posibilidad. Ni la afirmación de la distancia del arte respecto de la vida ni su simple anulación. En estos proyectos se construyen transiciones: entre el espacio de las galerías y los museos y el lugar donde tienen lugar esas operaciones entre expertos y no expertos que producen manipulaciones de imágenes o símbolos y modificaciones directas en las relaciones con los cuerpos. (263)

12. Ladagga decide mantener el léxico de Rancière para hablar del *régimen de las artes*, “aún difiriendo de su diagnóstico del presente, en cuanto este diagnóstico no admite que haya habido novedades esenciales en el universo de las artes” (Ladagga, 2006: 261). Para un mayor desarrollo de estas posiciones teóricas y sus debates, cf. Federico Baeza, “Entre la proximidad y la distancia: relaciones entre arte y vida cotidiana”, publicado en el presente volumen.

Señalábamos anteriormente que los ejemplos analizados se aproximaban a estas definiciones. Saliendo del espacio teatral tradicional, ubicando la escena en una estación de tren, *A veces creo que te veo* indaga imaginariamente en los tipos humanos que pueblan la ciudad, en sus posibles historias y sus prácticas. Interceptando un momento de su jornada, un fragmento del día, los narradores comparten sus relatos de ficción con los transeúntes. En el caso de *Conectados*, los vecinos del barrio donde se realiza la residencia artística suben a la escena teatral con procedimientos que cruzan igualmente la observación de la vida cotidiana y su traducción en clave estética.

Cabría recordar, sin embargo, cierto aspecto discutible de la afirmación de Ladagga cuando señala que los proyectos “producen modificaciones *directas* en las relaciones con los cuerpos”. Nos referimos a lo que señala Rancière cuando advierte, en primer lugar, la mediación de los signos en toda interrelación humana y, en segundo lugar, el trabajo interpretativo tanto del artista como del espectador. Ejercicio de traducción que se aleja de las dicotomías pasivo/activo, consumidor/productor, de la concepción de la comunicación transparente, de sus efectos directos, y vuelve indeterminable los efectos de la obra de arte:

Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse de la historia y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y lectores. (28)

Y ello también puede verse en los ejemplos aquí estudiados, porque si bien se expone el proceso creativo en una escritura improvisada y a la vista del espectador o se muestra públicamente el proceso de producción por medio de su documentación, desestabilizando el modelo de la obra de arte acabada; o se incorpora a actores no profesionales o transeúntes desprevenidos, desestabilizando el estatuto del artista profesional, ninguno de los ejemplos rompe con la estructura del espectáculo como instancia mediadora en la relación entre la producción y la recepción. Sin embargo, en la medida que se interpela al público *al mismo tiempo* como personajes de ficción y como espectadores, o se identifica al actor de la escena *como*

un habitante de la ciudad, similar al espectador, los ejemplos también se proponen como espacios de transición entre lo cotidiano y lo poético, como estrategias que no afirman la distancia absoluta del arte respecto de la vida pero tampoco su completa anulación. Traduciendo las escenas y las historias de las ciudades contemporáneas, estos proyectos artísticos se interrogan por el sentido de lo dado, buscan perturbar los espacios y los roles establecidos y generar otras formas de circulación de las palabras, las imágenes y los cuerpos. Sus efectos, como en toda escena semiótica, son indeterminables desde el punto de vista de la producción, lo que no significa, sin embargo, que no existan estrategias textuales que busquen orientar los efectos de la obra.

De este modo, el *archivo expandido* que, según Nerea Calvillo, se propone desplazar el formato convencional de la exhibición para incluir prácticas y temporalidades heterogéneas, busca desplazar igualmente las diversas prácticas, temporalidades y formatos de su recepción:

El archivo se configura así como una infraestructura para la exploración, que facilita el acceso a estudiosos minuciosos que se sientan a analizar cada proyecto, a rastreadores obsesivos que recorren cada una de las líneas narrativas, a paseantes relajados que dan una vuelta sin rumbo, a escépticos que se aíslan a escuchar entrevistas, a curiosos impacientes que suben al mirador para tener una vista general, a grupos que van a una conferencia y merodean después por el espacio, a comisarios y artistas que van a intercambiar experiencias tras una feria, a grupos de estudiantes que participan en un taller y territorializan una esquina (...) Es una infraestructura sin manual de instrucciones donde cada uno puede imaginar sus formatos de apropiación. (En *El Ranchito*, 2012:3)

En estos escenarios que vemos y nos miran, el teatro y sus mediaciones procuran movilizar algunas experiencias de lo cotidiano y, a la vez, redefinir las posibilidades estéticas del espectáculo teatral contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Bourriaud, Nicolas (2007): *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
— (2008): *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Certeau, Michel de (2007): *La invención de lo cotidiano* (Vol.1), México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Cornago, Óscar (2005): “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 1, Nº 1. Disponible en: <http://www.telondefondo>
- (2010) “Artes y Humanidades: una cuestión de formas (de hacer)”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 6, Nº 12 (diciembre). Disponible en: <http://www.telondofondo.org>.
- De Marinis, Marco (1997) “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, en *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- El Ranchito*. Crónicas de un proyecto de investigación, Nº 1-3 (2012). Disponible en: <http://elranchitomadrid.wordpress.com/>.
- Féral, Josette (2004): “La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral”, en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- Jay, Martín (2009): *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires, Paidós.
- Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2010): *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Pitrola, Marcelo (2010-2011): “Lola Arias y Stefan Kaegi. La ciudad: usos teatrales” (entrevista), en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, Nº 22 (verano).
- Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

Arte, crítica y cotidianidad (o la dimensión política de la crítica de arte destinada a públicos masivos)

ROLANDO MARTÍNEZ MENDOZA Y JOSÉ LUIS PETRIS

Primer introito (necesario) acerca de la(s) cotidianidad(es)

La cotidianidad se nos presenta tan aprehensible como esquiva. Compartimos el significado de su forma adjetiva, pero cuando se vuelve sustantivo solo creemos o queremos reconocer en ella algo común. Todos vivimos “en” la cotidianidad, pero no solo no compartimos la nuestra sino que desconocemos la ajena. Es decir, compartimos un territorio más o menos común, al que acordamos llamar el de la cotidianidad, pero que está conformado por múltiples prácticas cotidianas distintas que construyen múltiples cotidianidades diferentes.

Aun si acotamos como campo a analizar el social, sin considerar los individuales, el concepto de “lo cotidiano” se desplaza entre una forma plural y otra singular, adoptando tres maneras según las cuales suele/puede ser pensado y utilizado: a) como las acciones y prácticas reiteradas y habituales desarrolladas en un particular espacio social de interrelación; b) como aquellas que son desarrolladas y compartidas en espacios sociales comunes y extendidos de interrelación, y c) como el conjunto conformado por la colección de todas las particulares primeras, más la serie de las segundas, que daría cuenta de la cotidianidad, ya no de un sector social particular u observable en una práctica social determinada, tampoco la común a (casi) todos sus integrantes, sino la del tapiz resultante que es toda sociedad en una época determinada. Un ejemplo de ellas son: a) la cotidianidad del campo del arte de una sociedad; b) la cotidianidad social en la que se inscribe esa cotidianidad particular del arte, y c) la

cotidianidad de la sociedad (esa) que conforman la social y todas las particulares que se desarrollan en ella.¹

El ejemplo dado nos acerca al tema que queremos tratar. El del arte, pero más específicamente el de una de sus dimensiones constitutivas: la crítica, y en particular la destinada a públicos masivos. Ni el arte, tal como lo conocemos hoy, se desarrolló siempre acompañado/completado por la crítica, ni la crítica fue siempre, ni tiene solo como destinatario, a públicos masivos. Es durante los últimos dos siglos, con la configuración y expansión de los modernos medios masivos de comunicación (la prensa gráfica, luego la radio y más tarde la televisión), y con la profesionalización del periodismo (y para algunos lenguajes artísticos, también del trabajo crítico), que la crítica de arte para públicos masivos adquiere su forma genérica actual aunque haya experimentado importantes modificaciones estilísticas a lo largo del mismo. Y así conformada esta particular crítica de (las) arte(s) interviene de manera determinante en su cotidianidad (a), y en las cotidianidades social (b) y de la sociedad (c). Nuestro tema es entonces el de las relaciones entre los lenguajes artísticos, la crítica de arte para públicos masivos y las cotidianidades involucradas, aunque nuestro título se disfrace con la inicial contundencia de las falsas formas simples del arte, la crítica y la cotidianidad.

1. Si no dejáramos de lado el campo de lo individual, deberíamos incluir una cuarta manera de pensar lo cotidiano: como las acciones y prácticas reiteradas y habituales de un individuo desarrolladas en cada uno de sus espacios de inserción/utilización frecuente y en sus situaciones recurrentes de intimidad y/o interrelación privada o pública. Está claro que de ellas podríamos tomar el conjunto completo de acciones y prácticas de cada individuo, también para cada individuo diferenciar y tratar por separado cada conjunto de acciones y prácticas asociados a cada espacio de inserción frecuente y a cada situación recurrente de intimidad e interrelación, y por último (teóricamente) el conjunto completo de todas las prácticas cotidianas de cada individuo. Estas nuevas opciones serían útiles si nuestro objeto de estudio fuera las cotidianidades individuales o la de un individuo determinado. Pero como este trabajo se detiene en ciertas prácticas sociales, nos conformamos con las tres maneras de lo cotidiano planteadas en el cuerpo del texto. Igualmente corresponde señalar que “la cotidianidad de la sociedad” (la tercera manera) podría exigir la consideración dentro de ella de la colección de estas cuartas maneras (individuales) de lo cotidiano. Pero solamente si consideráramos “sociedad” como la simple agregación de prácticas, entre ellas las individuales. No es nuestro caso. Entendemos a la sociedad como el resultado de prácticas de interrelación, sean estas extendidas o acotadas. Y somos conscientes de que ellas se ven afectadas por las maneras particulares y aún singulares de las prácticas cotidianas individuales (afectadas ellas a su vez, obviamente, por las sociales y/o comunitarias, en un juego dialéctico de constitución). Por lo que, aunque indirectamente, las estamos teniendo en cuenta al trabajar solo con las tres maneras de lo cotidiano arriba presentadas.

Segundo introito (también necesario) acerca del arte, la crítica, los medios y los públicos masivos

Partamos del hecho de que salvo bajo la forma de una operatoria, la de la estetización, que por otro lado no lo agota, el arte no forma parte de la cotidianeidad social.² Aunque tenga su cotidianeidad, que es una cotidianeidad particular, y acotada. Si bien podemos compartir la descripción que hace Slavov Zizêc (2002) de nuestros tiempos, con relación al arte, como de mercantilización de sus producciones y simultáneamente de estetización de las mercancías de la sociedad en la que se desarrolla, y que borrados así los límites de sus distintos campos sociales de desarrollo propio (del artístico y del capitalista comercial), el arte con sus actuales expresiones incómodas, o que desacomodan, y que llevan a preguntar si “eso” es arte, lo que realmente estaría haciendo es tratar de recuperar un espacio propio de sublimación hoy perdido. Pero esto no implica la imposibilidad de que sigan existiendo campos perfectamente delimitados dentro de la sociedad para prácticas consensuadamente aceptadas como “artísticas”. Tal vez en esos “corralitos” no encontremos ni las más interesantes ni las más productivas propuestas del arte contemporáneo; tal vez sean consecuencia de *habitus* que delimitan *campos* esencialmente por cuestiones de particulares relaciones de poder según la visión de Pierre Bourdieu (1979), es decir antes por razones sociológicas de capitales legitimadores y censores de prácticas que por dimensiones estéticas propias de las propuestas “artísticas”; tal vez con la “sobrevida” de ellos estemos viviendo el inminente pasaje a un nuevo estadio del arte, donde vuelva a ser un lenguaje más social como entiende Claude Lévi Strauss (2006) que supo ser el arte en nuestros tiempos (más) primitivos, o por el contrario esta “sobrevida” sea plena, estable, poco menos que un estadio terminal de cosificación fácilmente catalogable que expulsa o hace pagar peaje

2. Sabemos que “la cotidianeidad social” (b) puede confundirse fácilmente con “la cotidianeidad de la sociedad” (c). Esta afirmación sostenida en el texto es correcta solo si no se sinonimizan. Es decir, si se entiende estricta y literalmente la afirmación de que el arte no forma parte de “la cotidianeidad social”, porque sí lo hace de “la cotidianeidad de la sociedad”. Pero queremos mantener estas dos formas, y también, en parte, el riesgo de la confusión, para subrayar la inescindible relación parte/todo en la que se desarrollan. Relación constitutiva que nos dice también que el arte no forma parte de la cotidianeidad social, aunque y/o justamente porque sí lo hace de la cotidianeidad de la sociedad como cotidianeidad particular.

3. Acerca de la discusión sobre la condición estética de ciertas prácticas y objetos de la vida cotidiana, que podrían formar parte de la cotidianeidad individual, véase Soto, Marita (2014) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires. Eudeba

para entrar a su seno “artístico” a cada nueva producción que pretenda serlo. Lo cierto es que estos campos propios del arte hoy existen y en su reconocimiento y conformación la crítica es casi determinante.

Agreguemos por otro lado que aunque los medios masivos de comunicación “tradicionales”, productos típicos de la modernidad, hoy están siendo discutidos a punto tal de que resulte pertinente la pregunta sobre si estamos ante su próxima muerte frente a la multiplicidad de nuevas formas de contacto habilitadas por las nuevas tecnologías de base digital, ellos siguen hoy construyendo nuestra agenda común de textos o fragmentos, hechos, personajes y temas o motivos,⁴ y según nuestra particular postura con muchas décadas por delante mientras sigamos construyendo y sosteniendo sociedades aproximadamente similares a la actual (Martínez Mendoza y Petris, 2011). De estos medios “tradicionales”, nos circunscribiremos a la prensa gráfica, y en particular a los diarios, por tres motivos: por su más larga historia, que decanta hoy para la crítica en formas más estables y reconocidas, porque es el medio en el cual tiene cabida, y estabilidad, la crítica de todos los lenguajes artísticos y no solo de algunos, y porque la coexistencia de estas críticas particulares de lenguajes artísticos en un mismo medio las hace dialogar explícita y tácitamente entre ellas enriqueciendo el fenómeno.

Por último, tengamos en cuenta la especificidad de la crítica de arte para públicos masivos. Diferenciemos primero el género crítica de arte, aunque ya aquí deberíamos hablar de los géneros de crítica de lenguajes específicos de arte (crítica musical, crítica de artes plásticas, crítica de

4. Identificamos en las nuevas generaciones, “digitales” para algunos, “pulgarcitas” para otros (Serres, 2013), un consumo común de fragmentos, sucesos, personajes y motivos por intermedio de distintos y variados medios. Es decir: no comparten medios, textos completos, sucesos, personajes y temas como sí lo hacían en mayor grado las generaciones inmediatamente antecedentes. Pero a pesar de ello, esos fragmentos y motivos comunes provienen, por ejemplo, de textos y temas instalados socialmente por los medios masivos “tradicionales” que para algunos están heridos de muerte pero que desde otras perspectivas podrían encontrarse todavía muy sanos. No solo los nuevos medios de comunicación de base digital no consiguieron independizarse de los “tradicionales”, sino que parecen inevitablemente dependientes de ellos para sostener una comunicación social y no derivar en una mera comunicación privada. (Para evitar cualquier confusión, entiéndase que con “nuevos medios de comunicación de base digital” estamos refiriéndonos solo a los novedosos tipos de gestión del contacto inaugurados con los nuevos desarrollos tecnológicos de base digital. Y que los medios “tradicionales” siguen siéndolo y manteniendo su tradicional tipo de contacto aun utilizando hoy tecnología de base digital, y aun formando parte hoy de plataformas digitales comunes con otros medios, sin alterarse el tipo de contacto que instalaron con anterioridad a la existencia de tecnología de base digital. Por ejemplo, Internet, una tecnología de base digital, sostiene tanto al nuevo medio Twitter como a la “tradicional” televisión).

teatro, etcétera)⁵, con recurrencias retóricas, temáticas y enunciativas⁶ transformadas en previsibilidades, de la operación crítica sobre objetos artísticos presente en otros géneros habituales en los diarios (ensayos, artículos de difusión, reportajes, noticias, columnas de opinión, agendas, etcétera). Pero esta diferencia no es la única que debemos establecer, también debemos observar que si bien los diarios, en tanto medio de comunicación “generalista”⁷, tienen como destinatario genéricamente implícito un público masivo, y por lo tanto amplio, es decir sin ninguna especificidad de interés, formación y/o identidades, no todos sus textos componentes construyen enunciativamente como destinatario a este público inespecífico, y tampoco a un único y similar público de particular especificidad. Por el contrario, conviven en un mismo diario textos que enunciativamente le hablan a ese primer público inespecífico que definen los diarios, con colecciones de otros que interpelan a públicos específicos de muy diversas características, necesidades e intereses; estas distintas interpelaciones enunciativas, eso sí, suelen ser esencialmente implícitas. La edición de un día cualquiera de un diario juega a hablarle a un único lector, que se replica por cada ejemplar de ese diario que se distribuye en la sociedad, con un par de centenares de textos que ensayan por lo menos un par de decenas de estrategias estilísticas distintas con sus distintas formas retóricas de persuasión, distintos temas de supuesto interés y distintas enunciaciones resultantes. Cada edición presupone así un lector camaleónico capaz de adaptarse a las distintas exigencias de cada texto, o en su defecto un lector altamente inestable sagazmente complacido por un diario mutante. Este juego, claro, es una construcción del diario *en producción*, *en reconocimiento* un diario es una feria de oferta amplia y variada que interpela y trata de satisfacer gustos y necesidades puntuales y particulares distintas con partes de ella y nunca con su totalidad.⁸ Esta forma de lectura/consumo que realmente tienen

5. El listado excluye expreso, por ahora, a la crítica literaria. Respeta en principio la arbitraria separación entre literatura y arte (o entre literatura y todas las otras artes). Pero en la continuación de nuestro trabajo no seremos tan “canónicos” si nos atenemos a las tradicionales divisiones académicas institucionales. Y los diarios nos invitan a ello, y nos lo permiten, con la “cultura” como coartada.

6. Seguimos aquí, como siempre, a Steimberg (2013) (nueva edición de su clásico *Semiótica de los medios masivos*, crecido con su producción posterior más inmediatamente relacionada).

7. Aunque el calificativo remite en E. Verón (2001) a la televisión (a la “vieja” televisión para Verón), es absolutamente aplicable para los diarios.

8. Este desfase entre producción y reconocimiento lo trabajamos desde Verón (1987). Pero también desde nuestras discusiones presentes en Martínez Mendoza y Petris (2013).

los diarios en la práctica salva al lector de la esquizofrenia que se le propone en *producción*, salvo que estemos en presencia de un coleccionista de retazos, un semiólogo curioso o un lector *flâneur*, inevitablemente algo posmoderno. En lo que aquí nos interesa, esta heterogeneidad de cada diario, apenas cosida por algún estilo predominante pero no único, construye detrás de ese primer lector del “género”⁹ diario, múltiples y distintos segundos lectores, que con respecto al arte presentan distintos tipos de conocimientos y vínculos.

Es importante destacar esta heterogeneidad de los diarios, porque ella actúa en el último aspecto, ahora sí, que necesitamos retener antes de entrar de lleno en nuestro objetivo. El arte en los diarios,¹⁰ tanto cuando es motivo de crítica desde el género específico crítica de arte como desde cualquier otro, se ve tensionado y hasta por momentos hibridado por campos de desempeños semióticos muy distintos entre sí como pueden ser el periodístico/informativo, el del entretenimiento, el comercial/publicitario y el pedagógico/divulgativo. Así un diario puede, al criticarlo, informarnos sobre un hecho artístico; enseñarnos sobre él, el artista, el lenguaje, las artes, etcétera; promocionarlo o directamente vendérmolo, como experiencia estética, entretenimiento, acontecimiento político, hecho antropológico, información cultural o novedad noticiable. Y esto ocurre de diversas maneras según cuál sea el lenguaje artístico, o lenguaje del hecho artístico, criticado. La compleja y rica máquina que es un diario nos invita a esta heterogeneidad cuya intervención en las distintas cotidianeidades señaladas adquiere distintos estatutos y modalidades. Y lo hace cotidianamente (diaria o periódicamente).

Estas dos extensas y entendemos imprescindibles introducciones, o mejor dicho la complejidad del objeto así presentado, debería disculparnos si lo que sigue no es un pormenorizado y exhaustivo análisis de todas las maneras como se materializa la relación entre arte, crítica y medios. Sin embargo, no

9. Sobre las características de “género” del medio diario, puede verse Petris (1998).

10. Solo para que la acotación de nuestro trabajo no se confunda con descuido, debe anotarse que además del arte criticado en los diarios (y/o informado, promocionado, discutido, etcétera), los diarios pueden ser y suelen ser también soporte/medio de algunas expresiones artísticas (no periodísticas). Y hasta algunos géneros periodísticos que lo constituyen son en sí mismos artísticos, como la ilustración, la caricatura, la infografía, algunas de sus escrituras, sin contar lo que a veces se reconoce como el arte particular de cada diario, dando cuenta con tal definición de sus componentes retóricos, con predominio de los de diseño, que construyen el pacto de lectura cotidiano de cada diario con sus lectores. Algunas observaciones acerca de la complejidad de esta cuestión y sus implicancias políticas pueden leerse en Martínez Mendoza y Petris (2008 y 2012).

creemos demasiado útil tal catálogo, que para cualquier fenómeno social es siempre momentáneo, y en estas épocas antes efímero que estable. Nos interesa más, y consideramos más fructífero, detenernos en algunos pocos problemas que creemos centrales.

La crítica como lectura cotidiana social

Un debate estructuralmente eterno es el del valor del carácter *meta* que define a la crítica confrontado con las operatorias de autonomía que en general niega pero suele desarrollar. Porque si bien la crítica de arte se reconoce como un discurso segundo, con respecto a la obra de arte criticada, no siempre se posiciona como tal. Su propia parada evaluadora dificulta la posibilidad de su constitución en tanto discurso respetuoso del protagonismo de la primera, e instala otro que la juzga, legitimándola o censurándola. Así, de texto parásito de la obra, la crítica se convierte en primer texto, en una entrada a ella, y hasta en texto que niega su posible interés, y que muchas veces hasta la ignora.

Esta inversión de roles se encuentra curiosamente naturalizada. No solo la existencia de este discurso crítico resulta socialmente “lógica”, sino que hasta el propio arte acepta con mucha naturalidad su evaluación, aunque la discuta. Pero no lo hace como cualquier texto social que en tanto público debe admitir la posibilidad de volverse referente de algún otro discurso público, sino como texto particular que acepta la legitimidad de otro texto, que también es particular, el de la crítica de arte, como mediador valorativo de su vínculo con la sociedad. Pero como no somos discurso artístico, no seremos nosotros quienes cuestionemos esta dependencia legitimadora que el arte acepta o tiende a aceptar. Aunque nos gustaría un arte y una crítica con toda la libertad de ser sin tener que cuidar al arte de los artistas y de sus obras.

Mientras tanto, la inversión de roles apuntada genera una asimetría cuantitativa de particular interés. Socialmente hoy existe mayor consumo de críticas que de arte. Y esto la crítica de arte no solo lo sabe sino que enunciativamente lo construye: las críticas enuncian completud antes que reenvío (a la obra). Es raro encontrar una crítica que para completarse exija de manera imprescindible y real la experiencia que aporta el consumo de la obra de arte criticada. En su lugar, si la crítica invita a la obra, es para legitimarse en ella, no para adquirir sentido, su sentido (completo)

ya lo tiene.¹¹ Y este sentido, construido por y en la crítica sin necesidad de la obra de arte, la autonomiza de tal manera que la obra de arte puede transformarse en solo excusa de una obra nueva, la crítica, que hasta parece querer volverse arte ella misma, pero un arte muy particular, un arte sin crítica.¹²

Lo dicho vale para toda la crítica de arte, y no solo para la de los diarios. Aunque en ellos puede observarse una diferencia. Mientras que la crítica de arte de medios específicos (especializados en temas artísticos), principalmente por una cuestión de periodicidad, critica obras ya ocurridas/presentadas, y aquí las características de cada lenguaje artístico definirán las particulares posibilidades de relación temporal entre la crítica y la obra,¹³ en los diarios (y la periodicidad diaria aquí es determinante) la crítica suele hablar de obras que pueden ser experimentadas con posterioridad a la lectura de la crítica. Se construyen así dos tipos de críticas muy distintas, la *crítica/difusión* (positiva o negativa, es decir que aconseja la experiencia o la desaconseja, pero que en todos los casos difunde la existencia de la obra artística) y la *crítica/memoria* (donde la crítica no afecta el mayor o menor consumo social de la obra sino que interviene en su posterior probable consideración histórica). Entre ambas, queda claro que la crítica/memoria, por definición, invita a una lectura aislada que no

11. No quiere decirse con esto que una crítica de arte no pueda ser leída desde la obra de arte, y adquirir un sentido distinto desde ella. Esto no solamente es posible sino que es habitual, pero aquí ya estamos en presencia de los fenómenos concretos de *reconocimiento* que experimentan las críticas de arte, y en realidad nos interesa en este trabajo detenernos en sus formas de construcción más allá de los “usos” que se haga de ellas.

12. Construyen un corpus importante y rico las obras artísticas que se presentan formalmente como críticas “sin serlo”, o con inexistencia real de lo criticado. Es decir, ficciones de crítica a obras o artistas que existen, donde corresponde discutir cuán ficcional es socialmente su crítica (por ejemplo *Bartleby y compañía* de Enrique Vila Matas), y ficciones con forma de crítica a obras inexistentes (nuestro preferido, “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges, que obviamente podría ser también ejemplo del primer tipo). El segundo caso, no sin maldad, podríamos leerlo como el sueño inconfesable de casi toda crítica: desembarazarse de la obra criticada, o negarla y esconderla, y así re-construirla libremente.

13. Las obras de arte efímeras (performance, concierto acontecimiento, *happening*, improvisación, etcétera) obviamente solo admiten la crítica posterior. Las críticas de las obras “estables” (grabación, escultura, película, novela, etcétera) siempre pueden actuar como crítica/difusión, salvo en casos particulares de obras con exposición pública limitada (una escultura de propiedad privada con mostración pública acotada temporalmente, una película que culminada su exhibición comercial en cines no tenga una pervivencia pública en otro formato, etcétera). Quedan las obras materialmente efímeras pero de representación reiterada (ciclo de conciertos musicales con igual repertorio, obra de teatro o danza, performance impura, etcétera) que conceptualmente solo admiten la crítica/memoria por definición, pero que suelen generar, aceptarse y hasta ser habitual para ellas las críticas con formato de crítica/difusión.

puede completarse con la obra si esta no fue antes experimentada; mientras que si previo a su lectura sí se tuvo la experiencia de la obra, la crítica la “completa”, cierra o tuerce su sentido, pero no reenvía a ella sino, en todo caso, a su recuerdo. La crítica/memoria, enunciativamente, no exige el conocimiento de la obra para la comprensión de su postura. Repone de ella todo lo “necesario”, permite no saber nada sobre ella en el momento de su lectura, y tampoco después, con independencia de lo que sostenga. Esta es la autonomía de la crítica/memoria. Mientras que la crítica/difusión, asumiéndose como tal, se autocensura, no cuenta todo, resguarda para el potencial consumidor de la obra la experiencia de la sorpresa, el//*la/ de encontrar en la obra//*ella// algo no dicho por la crítica (no en tanto lectura o interpretación de la misma, sino en tanto presencia material en la obra de algo no descrito por la crítica).¹⁴ Pero sin embargo, aun en este caso, difundiendo, nunca la crítica se construye como texto incompleto, ella cierra sentido en sí misma. Es cierto que comparada con la crítica/memoria, no tiene tantas libertades de decir. Pero la crítica/difusión sabe que la “experiencia estética” del lector puede, y la mayoría de las veces así ocurre, agotarse solo en ella, sin completarse con la obra. Y así construye su enunciación. Como texto completo. Luego el reenvío a la obra, si está explicitado, es principalmente retórico; sino es tácito y potencial, es decir, complementario y no imprescindible.

Resumiendo lo dicho, en los medios específicos de arte, principalmente por cuestiones de periodicidad, predomina la crítica/memoria (con variaciones de grado según la naturaleza del lenguaje o lenguajes artísticos criticados por la publicación, y por razones estilísticas del medio). Mientras que en los diarios (nuestro caso), de periodicidad diaria, por definición periodísticos, y para públicos masivos, predomina la crítica/difusión. También hemos justificado que más allá de las diferencias, ambas tipos de crítica son textos enunciativamente completos, con mayor o menor autonomía de la obra de arte criticada, pero con autonomía, ambos.

14. El resguardo de la sorpresa más conocido y reconocido socialmente ocurre con las obras narrativas: la censura a contar el final. Pero el resguardo no es exclusivo de ellas. Para obras no narrativas la censura puede adoptar la forma de lo que conviene no saber de antemano, de no informar lo que parece querer esconder o sostener la obra y que si se cuenta se es injusto con ella, lo que si se sabe antes pierde su gracia, lo que vale experimentar y no tiene sentido anticipar, etcétera. Pero mientras que en el primer caso estamos en presencia de casi una convención social (a revisar, nos gustaría), en los segundos casos lo resguardado surge principalmente de la experiencia estética singular del crítico, quien se presupone parámetro de lo que experimentará cualquier otra persona ante la misma obra de arte.

Podemos sostener que el consumidor promedio de los medios especializados posee un interés mayor en el (ese) arte criticado que los lectores promedio de los diarios. Y podemos agregar que ese consumidor promedio de medios especializados es mayor consumidor de arte que el lector promedio de los diarios (solo por relaciones probabilísticas cuantitativas). En consecuencia, enunciativa, potencial y concretamente, los diarios proponen un consumo social cotidiano de críticas libre de toda exigencia real de consumo de arte. Cualitativamente tanto como los medios específicos con su predominio conceptual de críticas/memoria, pero cuantitativamente más, y a pesar de su mayor cantidad de críticas/difusión. Consumo social cotidiano de críticas de arte como consumo cultural autónomo, de difícil caracterización si se hace por motivos informativos, de entretenimiento, curiosidad, estéticos (placer del escrito como artefacto artístico), obligación moral de saber, etcétera.

La crítica y la inserción del arte en la cotidianidad social

Pero si en el apartado anterior se puede entender que la crítica traiciona de alguna manera al arte independizándose de él por lo menos en lo que refiere a su construcción como lector de un consumidor de arte o de un consumidor de críticas de arte que ni siquiera necesita acercarse a él, esa misma crítica transforma al arte en cotidiano, lo inserta en la cotidianidad social, aunque más no sea como tema o acción social referida, o aunque más no sea como paisaje (aunque en realidad nunca solo como paisaje).¹⁵

En los diarios las críticas de arte dialogan con el carácter generalista del medio y se desarrollan con el mandato social tácito al cual ellos intentan responder, que proviene de su definición periodística, y que es el de registrar “todo” lo que ocurre, y entre ello “todo” el arte que se muestra en su sociedad continente. Esta presencia en los diarios de “todo” el arte, por un lado potencia en la práctica la señalada asimetría de consumos (no se puede experimentar “todo” el arte, pero uno puede informarse de casi todo él, que es la ilusión a la que nos invitan los diarios), y por otro se convierte en tema cotidiano social, y así en cotidianidad social, en un doble juego que se retroalimenta.

15. Este arte referido por los medios puede convertirse en un insumo para la conversación cotidiana, acentuando su carácter social y su inserción en la cotidianidad extendida. Pero como veremos lo hace como un “arte otro”.

Este movimiento de visibilización del arte de una sociedad es lo que aportan las críticas de los diarios, pero en realidad no necesariamente la crítica y su lectura sino la simple existencia en los diarios de secciones fijas y regulares para la crítica de arte, que se transforma en los hechos en un espacio permanente para el arte en la narración de los acontecimientos de la sociedad que hacen diariamente los diarios.¹⁶ El resultado es un “arte presente en la sociedad para la sociedad”. Porque el arte puede existir en la sociedad como práctica particular, pero como ya señalamos no formar parte de la cotidianidad social. Son los medios masivos de comunicación los que convierten a esa cotidianidad particular, que forma parte de la cotidianidad de la sociedad, en cotidianidad social. Sin ellos podríamos tener, por ejemplo, un arte presente en la sociedad desconocido por una parte importante de esa misma sociedad. La formulación puede incomodar si se piensa al arte como un todo, pero creemos que será fácilmente aceptable si se retiene algún lenguaje artístico específico o alguna obra artística particular. Por ejemplo, la ópera o la danza son artes de la cotidianidad social gracias a estos medios aunque no formen parte de la cotidianidad individual de la mayoría de los integrantes de esa sociedad (y cuando decimos “artes de la cotidianidad social” nos referimos a que son aceptados como tal aun por quienes nunca o casi nunca los consumen). O por ejemplo, pensemos en una obra o espectáculo artístico efímero, solo experimentado por un número, aunque importante, siempre insignificante con respecto a la cantidad de integrantes de esa sociedad; solo los medios masivos de comunicación los vuelven (o pueden volver) acontecimientos sociales.

Este “arte presente en la sociedad para la sociedad” posee las siguientes características: es un arte referido sin ser (mayoritariamente) experimentado, es un arte presentado conceptualmente con la lógica de la novedad perio-

16. Un claro e interesante ejemplo de esto lo constituyen las agendas de los suplementos y/o revistas culturales de los diarios, y especialmente las de sus revistas dominicales que cumplen plenamente esta función cotidianizante social. Por otra parte, cada diario, por supuesto, visibiliza e invisibiliza distintos lenguajes artísticos. Tradicionalmente los diarios generalistas “serios” son los que más lenguajes artísticos tratan con regularidad, mientras que los llamados diarios “populares” suelen hacer un recorte que sin embargo incluye a géneros artísticos populares habitualmente ausentes o muy desplazados en los diarios “serios”. Por otro lado, es distinto enunciativamente el caso de los diarios “serios” que incluyen el tratamiento regular de las artes en su oferta básica del de aquellos que la transforman en optativa (como en nuestro país hizo el diario *Clarín* a partir del desarrollo de su revista de cultura *N*). Pero aún con estas diferencias, el efecto final del conjunto de diarios de una sociedad con sus distintas propuestas es el que se describe en términos generales en el cuerpo del texto.

dística, y es mediatizado. Sobre la primera característica, solo quisiéramos agregar que se trata de un arte cada vez más concepto y menos experiencia. Jugando con Platón, para quien el arte (mimético) era una separación de segundo orden con respecto a la esencia, este arte referido se vuelve de tercer orden (que merecería entonces la expulsión no solo de la “República”); o con Gérard Genette (1997), para quien el arte conceptual no requiere de la experiencia directa, aquí estaríamos en presencia de un arte vuelto concepto sin serlo inicialmente como propuesta.

Sobre la segunda, corresponde tomar en cuenta que el objeto que define a la actividad periodística es la “noticia”, y que ella, como lo cotidiano, se presenta como un objeto de difícil definición, esquivo. De hecho todas las definiciones de noticia, tanto las semánticas gramaticales como las teóricas específicas asocian noticia a novedad, y a validez para un público determinado. Es decir, aquello nuevo que alguien necesita o debe conocer. Luego el “arte presente en la sociedad para la sociedad” de los diarios es un arte escogido con este criterio, o escogido arbitrariamente, que *en reconocimiento* suele ser pensado como escogido periodísticamente.

Por último, el carácter de mediatizado debe ser tomado en este caso con recaudos, ya que el concepto de mediatización refiere a los procesos de cambio de estatuto de aquello que goza y/o sufre de procesos de mediación.¹⁷ El arte no necesita de los medios para existir, y puede ser mediado sin que cambie su estatuto social (la transmisión radiofónica de conciertos no modificó el estatuto de los conciertos como forma artística, solamente, y nada más ni nada menos, acercó uno de sus componentes, el sonoro, a un público masivo que sin embargo reconoce no participar del concierto sino escuchar, a la distancia, lo que en él está ocurriendo). Pero en algunos

17. La mediatización de la cultura, y en particular de la política, es quizá uno de los aspectos más trabajados en la actual bibliografía sobre los medios masivos de comunicación. En la Argentina, a partir de la segunda mitad de la década de 1980, coincidieron los trabajos de Eliseo Verón (2001) y la circulación de una colección importante de artículos publicados originalmente por la revista francesa *Hermes* (entre sus autores y responsables podemos citar a Dominique Wolton, Isabelle Veyrat-Masson, Daniel Dayan, Philippe Marion y al propio Eliseo Verón) que por lo rastreado parecen ser los primeros que hablan de “mediatización”. El término es rápidamente adoptado y utilizado en muy diversas áreas de las ciencias sociales: no solo la comunicación sino también la educación, la política, la sociología, etcétera. Pero a pesar de esta circulación amplia del concepto no existe una definición consensuada del mismo. Coexisten así dos grandes maneras de utilizarlo: a) como solo sinónimo de mediación, o más precisamente de un tipo particular de mediación como es la de los medios masivos de comunicación (los *mass media*), o b) como una consecuencia precisa de la mediación de ciertas prácticas sociales generada en la actualidad por los medios masivos de comunicación. Así, no toda mediación masiva es, o implica, mediatización. Este artículo adscribe a esta última conceptualización.

casos la mediación sí cambia el estatuto. El más conocido es, por culpa de Walter Benjamin (1936), el del arte plástico en tiempos de la reproducibilidad técnica. Benjamin no piensa en términos de mediatización, pero describe el proceso. Lo hace a partir, no de la señalada democratización de información visual, vía la fotografía y los medios gráficos, por ejemplo de las artes plásticas, sino mostrando que frente a una obra a partir de ella se viven dos realidades, la de la experiencia estética aurática que el espectador vive frente a la obra sin mediaciones, y la de la experiencia social compartida de consumo de una versión, en este caso transpuesta, de ella.¹⁸ Aunque no es exactamente así el caso que estamos analizando, se le parece mucho. Porque cuando el arte se inserta en la cotidianeidad, pero no con su materialidad sino con la de otro lenguaje, el escrito en nuestro caso de la crítica, que tiene una relación metadiscursiva con él en lugar de la de hipertextualidad propia de la transposición, estamos dentro del fenómeno más general de la transtextualidad que también la incluye (Genette, 1989). Y esta transtextualidad particular, como en Benjamin, desdobra la vida de algunas artes entre la experiencia vivencial directa¹⁹ y la experiencia social compartida de consumo de un discurso sobre ella, que en muchos casos la reemplaza, y en varias hasta la oculta.

Es decir, el arte que insertan los diarios en la cotidianeidad social es un arte sin su materia, que se justifica antes por la novedad que por la cotidianeidad, y que cambia el estatuto del arte origen para la sociedad, aunque no necesariamente para el parroquiano del espacio particular del arte.

La crítica y la cotidianeidad particular del arte

Como última y tercera cuestión, nos gustaría revisar qué tipo de diálogos establece la crítica de arte en los diarios con el espacio particular del arte, y en él, con su cotidianeidad. Como fue planteado hasta aquí,

18. Nos remitimos aquí a la circunscripción de transposición a los casos de cambio de lenguaje defendida por Oscar Steimberg (2013).

19. Habría que tomar como caso particular las artes mediales (arte digital virtual, o textos artísticos televisivos, por ejemplo). En ellas la mediación es parte de su lenguaje, por lo que no podríamos hablar de mediatización (cambio de estatuto por obra de la mediación). Tal vez corresponda hablar de mediatización pura u original (producto mediatizado sin mediación por inexistencia de la experiencia estética no mediada). Por lo pronto, lo que sigue solo es correcto para las artes no mediales.

si observamos procedimientos de autonomización de la crítica de arte, y simultáneamente de construcción de una cotidianidad social del arte pero alrededor de un “arte otro”, a partir de una experiencia estética basada en un cambio material, justificado desde la novedad o acontecimiento, y de un estatuto distinto al de la expresión artística punto de partida de la crítica, al hacerlo siempre hicimos referencia a ese espacio artístico de origen, antes particular que social. Y al hacer esta referencia siempre le reconocimos una lógica propia, inevitablemente intervenida por la construcción de ese arte social otro, pero con el mantenimiento de particularidades no extendidas ni modificadas por él.

Volvamos a ensayar una lectura enunciativa de la crítica de arte de los diarios. Ella tiene una construcción enmascarada. Interpela explícitamente (retóricamente) a un potencial consumidor de la obra de arte criticada. Le cuenta, le informa, le aconseja o desaconseja, le jerarquiza, le selecciona, le clasifica y le ordena la experiencia estética. Arma a su enunciatario desde el vínculo que promueve o no con la obra de arte. Le habla en su carácter de futuro posible consumidor de esa obra de arte. Pero simultáneamente lo construye como lector propio, como lector regular del espacio, como antes lector de la crítica que consumidor de la obra, antes como lector de críticas y no necesariamente consumidor de arte. Es decir, invita a la obra, por ejemplo, pero también, y en la práctica, antes al espacio de críticas, a ser lector de la siguiente crítica aunque no materialice nunca su carácter de potencial consumidor de arte. Es decir, ese enunciatario de la crítica de arte de diarios es construido principalmente como un lector habitual y estable de críticas, y recién después como consumidor de arte, y en realidad como eventual consumidor de arte. De hecho, como vimos, la crítica de los diarios nunca exige conocimiento previo de arte, y siempre que alguno haga falta lo repone. Le habla a alguien en quien presupone interés o gusto por el arte, pero que puede ser un recién llegado al campo, un primerizo. Copia en buena medida la forma pedagógica del discurso periodístico, aunque retóricamente parezca estar hablándole a un igual.²⁰

Pero como bien sabemos, *en reconocimiento* nunca se reproduce *producción*. La crítica queda disponible para cualquier tipo de lectura. Y entre ellas la del

20. Por supuesto que existen críticas y críticos que utilizan el espacio de los diarios para un debate entre pares o para una tertulia entre viejos compañeros de experiencias estéticas. Pero aún en estos casos hay siempre algún, parcial, volver a empezar, un volver a contar buena parte de todo otra vez, permitiendo la entrada al neófito.

experto, o la del habitué del campo del arte. Este tiene su propia cotidianeidad en el mundo del arte. Tiene sus propias lecturas particulares. También sus publicaciones específicas con críticas que lo reconocen como lector particular. Pero él es también un ciudadano. Y como tal, lector de diarios.²¹ Y entonces lector/hurgador de críticas de arte para públicos masivos, es decir, no para él. En principio.

¿Y qué encuentra este sujeto de cotidianeidad artística en los diarios? El “arte otro”, el social, el que se construye en los diarios con el “propio”. La experiencia no es distinta a la de muchos otros campos particulares de la sociedad, y tampoco a la de las experiencias individuales de vida. Se trata de la convivencia de distintas realidades. En el individuo, de, por lo menos, la pública, la privada y la íntima. Y en los sujetos de campos particulares, de la social y la particular propia. El individuo de arte, así, vive simultáneamente las cotidianeidades particular y social del arte (o del arte y del “arte otro” respectivamente), con todas sus contradicciones, tensiones, solapamientos y coincidencias. Lee en los diarios la legitimidad social alcanzada por su espacio cotidiano particular, y en parte se legitima en su espacio particular desde esta legitimidad macro social. Pero siempre como resultado de un campo de disputas.

Sin embargo, el fenómeno más interesante es de otro orden. Hay algo que las críticas de arte de los diarios bien saben: que no son leídas solamente por ese público masivo primero de los diarios, no específico, construido por su lógica generalista; sino también por el público particular cotidiano del campo del arte (o del lenguaje de arte criticado). Y sabiéndolo, las críticas terminan de conformarse con un juego enunciativo más rico y más complejo: un enunciador crítico con dos enunciatarios, uno explícito, aunque enmascarado, social (el antes descripto), y uno segundo oculto/agazapado particular, implícito en la crítica, el sujeto de la cotidianeidad artística. Pueden así encontrarse distintas estrategias argumentativas, como por ejemplo un enunciador crítico que discute

21. Léase esta forma de manera metafórica. Proviene antes de un presupuesto moderno que de una práctica real. Tal vez nunca existió la sociedad (extendidamente) informada, pero todo ciudadano se define por algunas pocas cosas, y entre ellas la de ser un individuo medianamente informado sobre su sociedad. Y el instrumento clásico de buena parte del siglo XX para ello fueron los diarios. De allí el ciudadano como “lector de diarios”, que en la práctica si no lo era solía disimularlo. En la actualidad todo esto cambió. Cambió el concepto de estar informado, cambió el sistema de medios y su jerarquización social interna, cambió el valor social de la información y de estarlo o no. Lo que no cambió es que los diarios le siguen hablando a la figura del ciudadano. Entonces, si se quiere ser más precisos, digamos del ciudadano que es un “potencial lector de diarios”.

implícitamente con el enunciatario oculto particular del arte apoyándose en el enunciatario explícito social; o un enunciadador crítico que alecciona al enunciatario social con el aval tácito del enunciatario particular; o al enunciadador crítico ignorando al enunciatario particular privilegiando para el arte al enunciatario social, etcétera.

La manera en que cada arte se hace cargo de estas tensiones de campos responde, ni más ni menos, que a su proyecto general, que obviamente siempre posee un capítulo manifestado, o por defecto, de mayor o menor tipo de inserción, participación o negación social.

Entonces, la crítica de arte destinada a públicos masivos...

La crítica de arte de los medios masivos (generalistas), como es el caso particular analizado de los diarios, se inserta en la cotidianidad de un lector no específico del arte, un público masivo y no especializado al que se le completa o acompaña un estímulo compuesto principalmente por textos periodísticos, es decir, atentos a la novedad con un discurso efímero (reemplazable por el siguiente sobre el mismo tema), novedad que puede agotarse ella misma en sí y volverse efímera también.

Entonces este lector de diarios, consumidor de textos que suelen ser primeras versiones sobre la realidad y/o la historia, recibe también críticas de arte, que se convierten en un estímulo más de una práctica cotidiana de lectura, pero ellas sobre un objeto, el arte, que a diferencia de la noticia se propone o piensa como nada (o menos) efímero,²² y antes excepcional que cotidiano.

Decíamos que el arte supo existir sin la crítica, pero entonces sin ser socialmente arte. Agreguemos que su legitimidad particular nunca se transformó ni convirtió de manera automática en legitimidad social. Para que ello ocurriera intervinieron los discursos críticos y los mediáticos que son instrumentos tanto de socialización particular como general y social, y también de legitimación intra y entre campos. Es en la resolución de todas estas distintas líneas de fuerza donde se construyen las distintas cotidianidades en las que vive el arte.

Y todo esto viene ocurriendo además, desde el siglo pasado, con esa crítica de arte para públicos masivos. El mismo siglo en el cual las artes

22. Aun el arte efímero, que siempre pretende recuerdo.

plásticas, musicales, teatrales y literarias se desarrollaron entre un comienzo con vanguardias de ruptura con las expresiones tradicionales, una posterior absorción y expansión de muchas de sus operatorias, y la aparición de fenómenos de hibridación y mezcla y borramiento de límites entre lenguajes y campos de desempeño, que instalaron los aún no cerrados debates sobre el “fin del arte” y la pregunta acerca de “¿es esto arte?”.

Pero a pesar de estos debates, no solo internos, el arte es una práctica socialmente reconocida. Sin embargo, el arte forma parte de la cotidianeidad de la sociedad sin ser necesariamente cotidianeidad social. Consigue serlo a partir de la crítica de arte de los espacios sociales, es decir de aquella destinada a públicos masivos que se distribuye en ellos, como por ejemplo la de los diarios. Pero con la construcción de un “arte otro”. Un “arte otro” que interviene, en algunos casos de manera directa y en otros de manera débil e indirecta, en la constitución del arte (del campo) particular.

La crítica de arte(s) para públicos masivos suele ser un actor desplazado, a veces ignorado o lateralizado por la teoría, la historia, la semiótica, la filosofía o la Crítica de Arte,²³ pero resulta determinante en la conformación de ese “arte otro”, el social. Y lo hace con la fuerza argumentativa de una enunciación que formalmente parece privilegiar su función de difusión cuando en realidad, y autonomizándose en buena medida de la obra “crítica”, prescribe.

Así, la crítica de arte para públicos masivos interviene en la cotidianeidad particular del arte, desde el espacio de la cotidianeidad social; y simultáneamente se convierte en instrumento clave para su inserción en la cotidianeidad social. Aunque en él ya no sea el mismo. Aunque se convierta en “otro”. De ahí su interés político. Y su responsabilidad política: ser y/o articular, crítica y/o difusión del (las) arte(s).

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. ([1936].2009): “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Bourdieu, P. ([1979]1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

23 Sí, con mayúsculas.

- Danto, A. ([1997].2003): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós.
- Fèvre, F. (2001): *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- (1997): *La obra del arte*, Barcelona, Lumen.
- Goodman, N. ([1978].1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- Lévi Strauss, C. ([1972] 2006) en Charbonnier, G. (1969): *Entrevistas con Levi-Strauss*, Barcelona, Amorrortu.
- Martínez Mendoza, R. (2005): “Molestias e incomodidades de la crítica frente a la no ficción televisiva” en VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica “Discursos críticos”, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-UBA, 12 al 15 de abril de 2005.
- Martínez Mendoza, R. y J. L. Petris (2008): “Gobierno-campo: desempeño político del humor político” presentado en las Jornadas Académicas 2008 de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 30 y 31 de octubre y 1º de noviembre de 2008.
- (2011): “Una definición social de medio de comunicación (El envejecimiento de sus versiones tecnológicas)” en Revista *Avatares* N° 2, Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Agosto.
- (2012): “La evanescente imprecisión de las imágenes ambiguas” en Actas del 10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual “Dilemas contemporáneos de lo visual”, Universidad de Buenos Aires, 4 al 8 de septiembre de 2012.
- (2013) “Pierre Menard, autor del Quijote. Y de la Semiosis social. Notas sobre la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón” (inédito).
- Petris, J. L. (1998): *Crónicas y naciones: estilos de diarios / estilos en diarios*, Buenos Aires, Cántaro.
- (2007): “La crítica (de arte) es política” en Revista *Crítica*. Revista electrónica del Área Transdepartamental de Crítica de Arte del IUNA, Buenos Aires, octubre, Número de Primavera 2.
- Platón (1988): *La República*, Buenos Aires, Eudeba.
- Serres, M. (2013): *Pulgarcita*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Soto, M. (2014): *La puesta en escena de todos los días. Estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Eudeba.
- Steimberg, O. (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- Verón, E. (1987): *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.
- (2001): *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comps.) ([1994] 1997): *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa. (Título original: Hermès 13-14. *Espaces Publics en Images*; traducción de Alberto Luis Bixio).
- Zizêc, S. (2002): *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?*, Valencia, Pretextos.

colofón